العنوان: فاعلية الصورة في البناء الشعري عند ديك الجن الحمصي
المصدر: مجلة كلية الآداب - جامعة الزقازيق - مصر
المؤلف الرئيسي: بكور، حسن فالح حسين
المجلد/العدد: ع 43
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2007
الشهر: خريف
الصفحات: 77 - 114
رقم MD: 359403
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: AraBase
مواضيع: العروض والقوافي، الشعر العربي، بناء القصيدة، الشعراء العرب، النقد الادبي، الابداع الفني، ديك الجن ، عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام ، ت 235 هـ ، العصر العباسي
رابط: http://search.mandumah.com/Record/359403

فاعليـة الصــورة في البنـــاء الشعـــري

عند ديك الجن الحمصي

الدكتور

حسن فالح حسين بكور

أستاذ مشارك

الأردن - معان

ملخص البحث

يتضمن البحث مجموعة من المحاور الأساسية التي تتسق معاً وتتناسق لتشكّل "فاعلية الصورة في البناء الشعري عند ديك الجن الحمصي"، وبدا البحث بمقدمة نظرية عن مفهوم الصورة لدى النقّاد القدامى ورؤية النقاد المحدثين لها باعتبارها مجال إبداع وقدرته على إبراز خصوصيته الفردية، وتمييزه عن غيره من الشعراء المبدعين، وأشار البحث إلى حياة الشاعر ومنهجه الشعري والرؤى التي ينطلق منها لمعالجة قضايا المجتمع ومسائله المختلفة ثم توقف عند طبيعة الصورة في البناء الشعري لدى ديك الجن وأنماطها، فعرض لتأثره بالصورة التقليدية في الشعر الجاهلي والإضافات التي تميّز بها ديك الجنّ وعدم استسلامه لهذا الموروث، مستلهماً هذا التجديد من الطبيعة الحمصية التي أضفت على صوره مسحةً حضارية، كما عرض البحث للصّور الحسيّة كاللونية والبصرية والشميّة من خلال وصف المرأة والخمرة والشيب والفرس، كما تناول البحث الصورة التناصية الدينية منها والقصص الشعبية وأثرها في المضمون الفكري الذي أراد الشاعر توصيله إلى الآخر، وأخيراً عالج البحث الصورة المركّبة والصورة الكلية الممتدة التي استخدم فيها أشكالاً متعددّة من الصور تتداخل معاً وتلغي الحدود الفاصلة بين أنواعها لتشكل لوحة فنية هي الأم.

Abstract

The research included a set of basic cores coordinated with each other to shape the effectiveness of the picture in poet building by Deek Al –Jin Alhomsi thus the research was started in theory introduction about the concept of picture among old criticizers and new criticizers because it was considered poem creating span and his ability to appear the individual primitivism and how we can distinguished him from other created poems so the research pointed to the poet life, his poem approach and his vision that he will launch from it to treat the social suites and its different problems after the research was stopped on the nature of the picture in the poet building by Deek Al-Jin Alhomsi and his patterns so he presented his effectiveness in old pictures in Jahilia poem and the additions that will distinguish Deek Al-Jin Alhomsi and his resistance for this heritage to collect this renewed ideas from Homos nature which added to the picture civilized touch as the research represented the sense picture as colored vision and smiling when he described the woman, beverages and horses to make the research include the religion deducting picture among them and tradition stories and there effects on intellectual content which the poet wanted to delivered to others finally the research treated the compound picture and extended total picture which were used in them many shapes from pictures overlapping with each other and canceled the separated borders from there kinds to include artistic pain for the mother.

يتوق الدارس أن يساوق بين مفهومي الصورة القديم والحديث، وأن يقضم من القديم ما يخدم دراسته، وأن يخصم من الحديث ما يساعده على تشكيلها وتطويرها، فالنظرة الحديثة للصورة أرحب مجالاً وأجدى مناورة من النظرة القديمة. والتشاكس بين النظرتين يخدم نص ديك الجن الشعري.

فقد عرف النقد القديم التصوير بالشعر فرأى الجاحظ أن " الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير "[١]. وصاغ قدامة بن جعفر ذلك بقوله " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة " والشعر فيها كالصورة[٢]، وهما ينطلقان في ذلك من ثنائية اللفظ والمعنى. فالتصوير عند الجاحظ لا يتعدى صياغة الألفاظ صياغة بارعة تهدف إلى توصيل المعنى توصيلاً حسيّاً، وتشكيله، على نحو تصويري وكذلك فالصورة عند قدامة وسيلة لتشكيل المادة وصياغتها، أما عبد القاهر الجرجاني فقد طور نظرته ولم ينظر إلى الشعر على أنه معنى أضيف إليه مبني. وإنما هو معنى ومبنى دون سبق لأحدهما على الآخر فينتظمان في الصورة " وهي تمثيل قياسي لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا "[٣].

أما أشكال الصورة في النقد القديم فهي ما يعرف بالصورة البلاغة من تشبيه واستعارة، ومجاز وربما تعدى ذلك إلى الكتابة، وبعض البديع أو ما يسمى بالصورة في البلاغة التقليدية، وينظر للصورة عندهم للمجازات بأنها " شيء جميل لكنها حلى ضرورية للإحساس غير المعقد "[٤].

وينظر إلى الصورة في البلاغة التقليدية على أنها وسيلة تزيين وتحسين للمعنى منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة على أنهما خارجيان في العمل الفني[٥]، وهي في الواقع " تحمل في حناياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة "[٦]، وتجعلها أساساً للخلق الشعري.

والصورة هي أساس العمل الشعري، فالشعر هو الصورة لكل فن واسطة، وواسطة الشعر هي الصورة التي تتشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز، وهي وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله وإيصاله إلى غيره، ذلك لأن ما بداخله من مشاعر وأفكار يتحول بالصورة، إلى أشكال وصفت بأنها أشكال روحيه، فبالصورة تتحقق خاصية الشعر (٧)والصورة " تكشف عن المعنى الأعمق للحياة، وتقود إلى بعث الخير والجمال فيها بطريقة مخصبة[٨]. وما يعطي الصورة فاعليتها ليست حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنيّة ترتبط نوعيا بالإحساس[٩]، ولأنها ترتبط بالإحساس وتعتمد على المحسوس فقد صنّفت حسب علماء النفس إلى مجموعات حسيّه كالصورة البصرية والصورة السمعية، والصورة الذوقية، والصورة الشميّة، والصورة اللمسية والصورة الحركية "[١٠].

وقد أعلى (ت س إليوت) من قيمة الصور السمعية وجعل لها خيالاً خاصاً يسميه الخيال السمعي، ويرى أنه الإحساس بالمقاطع والإيقاع إحساساً يعبر مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة "[١١].

والصورة تتجاوز المحسوس والتعبير عنه لـ " تقدم تركيبة عقلية وعاطفية، لحظة من الزمن وهي توحيد لأفكار متفاوتة "[١٢]، وهي كذلك " تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسيّة والعقلية "[١٣]، وللصورة تشكيل جمالي نستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسيّة أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلية فنيّة بين طرفين هما : المجاز والحقيقة، دون أن يستبد طرف بآخر "[١٤].

وتحتل الصورة حيزاً مهّماً في بنية القصيدة، فهي التي تقيم الفواصل الجزئية التي تسمح للمصطلح الشعري الواحد بالتقدم، إنها الجزئي الذي يشكل مفاتيح متعددة للعالم الشعري، فهي المجال الأساسي للرؤيا الشعرية، لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا..... وهي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري فيتم توحيد جزئيات الصور المتعددة في لوحة شاملة تشكل حيزاً أساسيّاً في بنية القصيدة "[١٥]، والصورة هي مجال إبداع الشاعر، فيها تتجلى قدرته الشعرية، وتبرز خصوصيته الفردية وتميزه عن غيره، وعليها يعتمد في بنائه المتوازن لقصيدته، وقدرتها على استيعاب النسيج الشعري من صور وإيقاع وشعور داخلي، ومضامين فكرية ونفسية وموروثات ثقافية، وتسيير تلك العناصر في خطوط متفاعلة متكافئة ومتعاونة ومنظمة، لا تهمل استيعابها للحياة. " فالصورة تلتقي في قطب محوري واحد ثم تتوزع أزواجاً قد تتباعد وتتنافر بحيوية وتكافؤ، ولكنها تعمل متعاونة مع العناصر الشعرية الأخرى (الإيقاع والرؤى العاطفية، أو الشعور المسيطر) لتحقيق غاية الشعر الممكنة "[١٦].

وللصورة تسميات عدة فهي صورة أدبية وصورة فنيّة، وصورة شعرية وصورة بلاغية، وهي تختلف في تعريفاتها تبعاً لذلك، ففي الإشارة إلى الاستعمال الأدبي للصورة، تقول دوتي " إن الصورة الفنيّة لا يجب أن تفهم على أنّها نسخة ماديّة، ولكن على أنها محتوى فكرة يكون الانتباه فيها مركزاً على نوعية حسيّة بشكل ما "[١٧].

ويرى الرباعي أن الصورة الفنيّة " مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال نشاط فعّال يعمل على استنفار كينونة الأشياء يبني منها عملاً فنيّاً متحد الأجزاء منسجماً، (فيه هزة للقلب ومتعة للنفس "[١٨]، أما الصورة الشعريّة " فتتفق إلى حدّ كبير مع صورة الرسّام الحديث في إعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات، على أنّ هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف دائماً لا يتوصل إليها الشاعر أو

الفنان بطريقة منطقية مستُانية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي، بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة بطريقة خاطفة "(١٩).

وللقارئ دور أساسي في تلقي الصورة فهي " تتجذر في داخل القارئ الناقد لتصبح وجوداً جديداً في لغة تعبر عنه بتحويلها إياه إلى ما فيها من أحلام وأفكار "(٢٠) والقارئ يحقق النجاح حيّن يدرك عالم الشعر التخيلي " وبناء الصورة في عمليات القراءة وفك شفرات المجاز "(٢١)، وإذا كان وعي الشاعر يعتمد على الحلم، فإن وعي القارئ متجدد ولا يفهم النص كما فهمه مؤلفه، وإنما أحسن مما فهمه مؤلفه، بل يتعدى ذلك إلى فهم التجربة كما يفصح عنها العمل الأدبي "(٢٢).

إن العلاقات بين الصور المنسوجة داخل القصيدة، لا تعتمد على التنشئة أو التماثل فحسب، بل تمتد إلى عناصر بنائية أخرى تترابط معاً بفاعلية (اللاتماثل) و(المصاحبة) بعد أن تنصهر داخل عمل شعري واحد أبدعه انفعال منفعل، انبثق من الذات المبدعة في لحظة من الزمن(٢٣).

أما مصادر الصورة فالخيال، والواقع بنوعيه الحسيّ والذهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات تسهم في صياغة الصورة لدى الشاعر المبدع بما ينسجم والموضوع الذي يعالجه، لتخرج عصارة خاصة مصبوغة بذاته، تربط الذات بالموضوع، وتزداد قدرة الشاعر وإبداعه كلما استطاع إخراج الصورة المختزنة في داخله بشكل يعرض المكنون مبتعداً عن العرض البصري للصورة وبما ينسجم مع الخارج المتحقق في الموضوع، فالصورة " تعتمد على إثارة الطاقة الإيمائية في التعبير عن العواطف بطريقة موضوعية، دون البوح بها على نحو مباشر، بما سمي بالمعادل الموضوعي "(٢٤).

ويبدو أن الواقع ذو أهمية خاصة في تشكيل الصورة، فهو المصدر الذي يستمد منه المضمون، ويبدو أثره واضحاً في موضوع الصورة التي تمتاح مضمونها من مجالات الحياة المعاشة، ومؤثراتها النفسية والانفعالية المتباينة التي توجدها التجارب(٢٥).

ومن مصادر الصورة الشعرية الموروث الثقافي سواء أكان شخصيات أم أحداثاً بارزة مؤثرة، أم أقوال الشخصيات يتخذ منها الشاعر متكأ يدخلها في بناء قصيدته، وقد تكون هذه الموروثات صادرة عن اللاوعي الجماعي كالأسطورة والتراث الشعبي أو مستمدة من الدين أو التاريخ.

وللصورة عناصر تتشكل منها تتمثل في اللغة، والتقديم الحسي للمعنى، وعناصر الأنواع البلاغية للصورة، والرمز، والأسطورة. ولعل هذا ما جعل بعضهم يرى أن الشاعر يسعى إلى " إيجاد معجم شعري يناسب تجربته "(٢٦). ويبدو أن مهمة اللغة الشعرية إيحائية، تستغل الطاقات الموجودة في المفردات والتراكيب والأصوات وهي تنتج المعنى وتجعله يُدهش المتلقي.

أما العنصر الثاني، وهو العنصر الحسيّ، فإن الشاعر ينظم فيه الصورة ويقوم بفعل المحاكاة، ويخاطب المحسوسات والمخيلة، ويجسم الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة تدركها العين عن طريق المخيلة، وهذا ما دعا ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي للقول " بأن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس "[٢٧]. والصورة التي تعتمد على المحسوس هي الصور الذهنية بأشكالها الحسيّة المتعددة من بصرية وسمعية وذوقية، وشميّة ولمسيه، وحركية، أما فهم الصور الحسيّة فضروري لمعالجة عناصر الصورة خاصة في شعر ديك الجن الحمصي.

والنمط الثالث من عناصر الصورة، أنواع الصورة البلاغيّة، فمنها الصورة القائمة على التشبيه المتجذر في بنية القصيدة، والتشبيه يكتسب أهميّة كبيرة إذ يقوم بتصوير المعاني وتجسيدها خاصة عندما يتجاوز الموازنة بين شيئين ويخلق صورة تحطم الحواجز بين المشبه والمشبه به[٢٨]، ومن أنواع الصور البلاغيّة الاستعارة التي تعد عملية " خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما يقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد[٢٩]. وقد نسب إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس وعُدّت نوعاً من وحدة الوجود الصوفي تزول فيه الحواجز بين الذات وما حولها وهي منفصلة عن التشبيه "[٣٠]، وهي تصويرية تخلق ما يسمى باللغة التجسيميّة[٣١]، ويقرن الأسلوب بالاستعارة[٣٢]. وقد استخدم ديك الجن هذا النمط من الصور الاستعارية في بناء نصه الشعري.

أما الرمز والأسطورة فقليلة في شعر ديك الجن، وقد اعتمد على الأخذ من الموروث القديم مستخدماً أداة التشبيه أو الاستعارة على الأغلب.

وتبعاً لتعدد مصادر الصورة وعناصرها ومفهومها تتعدد أنماط الصورة في النقد الحديث فمنها الصور المجازية : التشبيهية أو الاستعارية أو الكنائية، أو الشخصية والتجسيميّة والتجريدية ومنها الصور الذهنية : السمعيّة، أو البصرية، أو الحسيّة و..... ومنها الصور المركبة، والصور التقريرية، ومنها الصور التناصية والكليّة وغيرها [٣٣].

أستفيد من المقدمة النظرية، وأحاول دراسة أنماط الصورة وتعدد مصادرها ودور ذلك في تشكيل المعنى الشعري عند ديك الجن الحمصي، وتطوير بنية نصه الشعري وأبرز فاعلية الصورة والطاقة الكامنة التي تختزنها، وقدرتها على عكس كوامن الشاعر وإضاءة دواخله، واعتمد الفهم الذي ينتجه نمط الصورة الشعرية، متخذاً نماذج من هذه الأنماط دالة وموحية.

ديك الجن، لقب يحمل من الغرابة ما تحمل شخصيّة الشاعر عبد السلام بن رغبان بن حبيب ابن رغبان، وقد عمل حبيب كاتباً للمنصور. ولد في حمص سنة ١٦١هـ / ٧٧٨م[٣٤]، تنتمي أسرته إلى تميم من أهل مؤتة جنوب الأردن، وديك الجن شديد

التشعّب على العرب، شاعر مجيد يذهب مذهب أبي تمامٍ والشاميين في شعره، وكان من سكان حمص ولم يبرح نواحي الشام، وكان يتشيع تشيعاً حسناً، وله مراثٍ كثيرة في الحسين بن علي[٣٥]، وهو شاعر الشام[٣٦] وكان ماجناً خليعاً عاكفاً على القصف واللهو متلافاً لما ورثه وشعره في غاية الجودة [٣٧]، وهو شاعر مطبوع، له شعر حسن[٣٨]، وله أشعار في زوجته ورد تمتلىء بالحب والندم فقد قتلها لأن أحدهم دسّ إليه خبراً بأنها تخونه[٣٩]، وله شعر في وصف الخمرة ومعاقرتها[٤٠] قال شوقي ضيف فيه " وواضح أنه كان يُعنى بشعره ويَروّي فيه[٤١] وترى قمر الكيلاني أن ديك الجن " لم يكن في عصره من هو أجود منه شعراً وألمح خاطراً وأعذب صوتاً شعرياً "[٤٢].

وتصنف ندمه على ورد بعد أن قتلها بأنه قصاص من النفس و " إذا كان بطل شكسبير (عطيلٍ) قد ظلَّ في حالة ندم وانتقام أبديين من غريمه وخصمه (ياغو) فإن شاعرنا قد ظلّ في حالة قصاص مع نفسه ما دام هناك من يقرأ له شعره النادم الفاجع المتفجع "[٤٣].

ك الجن:

تتداخل الصورة مع بقية العناصر الشعرية في تشكيل بنية قصيدته، وتمتاح الصورة التي يشكل بها نصه الشعري من الصور الفنيّة التقليدية المتجذرة في الشعر العربي منذ الجاهلية حتى عصره العباسي. ويبرز هذا الجانب من الصورة في رسمه لجسد المرأة وإيقاعاتها النفسيّة والحركية. وتبدو رسومه لجسد المرأة وجمالاً متأثراً بشكل مباشر بمنحوتات الشعر الجاهلي الشعريّة للمرأة، يقول مثلاً :

ومعدولةٍ مهما أمالت إزارها فغصنٌ وأمَّا قدّها فقضيب[٤٤]

وقوله : للنقا رِدْفَهُ وللخَوط ما لَ لينا. وجيدُهُ للغَزال[٤٥]

ويرى مظهر الحجّي أنه " في غالب صوره التي تهدف إلى إبراز جمال المحبوب، امتداد للصورة العربية الجاهلية التي تعتمد المكونات الماديّة الحسيّة[٤٦]، ومع ذلك فقد أدخل إلى الصورة التقليدية مسحة حضارية ونفح فيها شيئاً من روحه المستهامة بالطبيعة الحمصيّة. فقد رسم صوراً تمتزج برحيق المكان وعبقه الفواح ومنه مثلاً قوله :

غرّاءُ جاءت وأطرافُ الثرى يَبَسٌ لكنها انصرفت والنّورُ مُنغمِسُ

تسري وللريح في حافاتها زَجلٌ يُريك ذهنَك أن الرزّق ينبجسُ

في مأتمٍ للحَيَا ما أنهلّ عارضُهُ إلا وفيه لأبكارِ الثرَى عُرُسُ[٤٧]

واصطبغت بعض صورة بظلال الندم والأسى وأحياناً الشك والخوف والريبة من الحياة ومنه مثلاً قوله :

يرقد الناس آمنـين وريـبُ الـدّ هرِ يرعاهمُ بمقلة لِصِّ[48]

وقوله :

ارحـم اليـوم ذلّتـي وخضـوعي فلقد صرت ناحلاً كالخلال[49]

ولقد استفاد الحمصي في تشكيل بعض صوره من التراث الذي سبقه، فحفل شعره ببعض الإشارات التاريخية التي تتناول أسماء الأشخاص أو أماكن المواقع الحربية، وهي في معظمها من التاريخ الإسلامي أو من القصص القرآني[50]، كما برزت إشارات إلـى بعض الحكايات الشعبية، يقول مثلاً في نهاية قصيدة يرثي فيها ورداً :

يقـول : قَتَلْتَهـا سَـفَهاً وجهـلاً وتبكيهـا بكـاءً لـيس يُجـدي

كصـيَّادِ الطيـور لـه انتحـابٌ عليهـا وهـو يـذبحها بِحَـدِّ[51]

وشكّل العديد من صوره تشكيلاً حسيّاً فرسم صوراً حسيّه بصرية اعتمدت علـى مزج الألوان والخطوط في أبياته الشعرية، ولم يغفل حاسّة الشمّ في رسم بعض الصـور الشميّة كما أبرز حاسة اللمس في المزج بين ما هو مشموم وما هو ملمـوس ومـا هـو مرئي. ومن الصور التي شكّلت تشكيلاً حسيّاً قوله في وصف نهدين :

وذاتَ رُمَّـانتين فـي طَبَـقٍ مـن فِضَّـةٍ فُصِّصَـا بفصّـين[52]

ومال في تشكيل بعض صوره إلى استخدام سلسلة من الصور لتشـكل صـورة مركبّة ومنه قوله وصف ديك :

فقـام ملتحفـاً كالبـدر مُطَّلِعـاً والظَّبـي مُلتفتـاً والغصـن منعطفـا

رقّت غَلالـةَ خدَّيـه فلـو رَمَيَـا بـاللحظ أو بـالمُنَى هَمَّـا بـأنْ يكِفَـا

كأن قافاً أُديـرت فـوق وجنتـه واخـتطَّ كاتبهـا مـن فوقهـا ألِفَـا[53]

وديك الجن حاول الخروج من عقال القصيدة الجاهلية في شكلها القـديم المعتمـد على تعدد الموضوعات إلى قصيدة مسبوكة ومبنية بناءً عضوياً متماسكاً معتمداً في ذلـك على الصورة الفنيّة فقد " انتقل بالصورة الفنيّة من مرحلة التعبير المفرد الذي تعتمد فيـه على الاستقلال بنفسها في التعبير، بما تحمله من دلالات إلى مرحلة التعبير المشترك الذي تكون فيه جزءاً يسيراً من لوحة فنيّة أم لا تنفصل عنها، بل تعبر منفردة بنفسها بما تحمله من دلالات وتوظف هذا التعبير في الوقت نفسه ليأخذ مكانه ضمن أبعاد اللوحـة الكليـة الأم"[54].

ولقد أظهر ديك الجن براعة في التقاط بعض المشاهد ورسمها بكلماتـه بحيـث تشكل لوحة كلية تستغرق معظم النص وتشكل بنيته ولبابه، ومن ذلك مثلاً تصويره لغـلام

عار دخل الماء مستحماً، فقد شكل لوحته بحيث تتداخل خطوط اللوحة وألوانها المكونة من الغلام والتفاح وورق الورد ورذاذ الماء وصفاء الحمرة.

يقول :

شـادنٌ راح نحـو سـرحةِ مـاءٍ   مسـرعاً وجنتـاه كالتّفـاح

ورَدَ الماء ثـم راح وقـد أصـ   ـدره المـاءُ فـي غلالـة راح

دق حتـى حسـبتَهُ ورقَ الـور   دِ جنيّـا يـرفّ بـين الريـاح[٥٥]

وبرزت بعض الصور التي دَخلَت في تشكيل بنية بعض قصائده متميزة بقدرتها على كسر المألوف وإحداث الدهشة والغرابة ومن ذلك تشبيهه دقات القلب بحركة لسان الحية، وتقضقضِ الأضلع بحركة أيدي الصيرفي.

يقول الشاعر :

كـأنّ فـؤادَه قلقـاً   لسـانُ الحيّـة الفَـرِقِ

وأضـلَعه لِقَضْقَضَـةٍ   صـيارفَ حاسـبو ورقِ[٥٦]

وانطلاقاً من طبيعة الصورة التي غطت معظم فضاءات القصيدة عند ديك الجن يمكن الولوج إلى عالم الصورة الفنيّة في شعره واكتناه بواطنها وسبر دواخلها من أجل تحليلها وفهمها وفهم مضامينها وصدى الأفكار التي ينطلق منها وتكوين شخصيته " فالأفكار ليست بعيدة ولا منفصلة عن شخصيّة الإنسان الذي يعتنقها[٥٧]. يجذر الفكر الذي يعتنقه ديك الجن أنماطاً من الصورة تخترق المألوف وتتجاوزه ليس فرعاً دون جذور، لكنه فرع تجذر وسقته معطيات الحياة العباسية فناً وأنتج أشكالاً متعددة من الصور أسمهت في تكوين بنيّة قصائده وأناقش فيما يأتي فاعلية الصورة بأشكالها المتعددة ودورها في تشكيل بنية النص الشعري وأهم الأشكال التي يمكن دراستها إنطلاقاً من طبيعة الصورة عند ديك الجن. الصور التقليدية والصور الحسيّة، والصور التناصيّة، والصور المركبة، والصور الممتدة داخل مشهد متكامل والصورة الغرائبية.

ك الجن

أ- **الصورة التقليدية** : أشار الباحث مظهر الحجّي إلى أن ديك الجن يمثل المدرسة الشامية[٥٨] وقرنه شوقي ضيف وغيره بأبي تمام والبحتري (ديك الجن مدرسة خرجت أبا تمام والبحتري وشعراء آخرين)[٥٩] وعده بروكلمان "من أشعر شعراء الشام "[٦٠]. ويبدو أن كلام هؤلاء الدارسين لم ينطلق من فراغ، بل اعتمد على دراسة الإبداع الشعري للشاعر، وهذا ما دعا بعضهم للقول إن " ديك الجن الحسن أصّل جذور

الصورة الشعرية "[٦١] وشجع أدباء آخرين من شعراء الحداثة العربية، على استلهام تجربة ديك الجن الحمصي الشعرية وتمثلها في قصائدهم الشعرية، ومنها قصيدة " عودة ديك الجن إلى الأرض "[٦٢].

يبدو أن الاهتمام بديك الجن آتٍ من شيئين : فرادته الحياتية، وتجربته الخاصة مع ورد زوجته، ثم طبيعة شعره المرتكز على الصورة الشعرية أسلوباً لتأطير تجربته الشعرية، وإزجائها للآخرين، وسواء سلمّنا بالقول بأنه أصّل جذور الصوره الشعرية، أم لم نسلّم فإن مساحة الصورة في شعره واسعة تملأ فضاء ديوانه أو تكاد.

فقد شكّل جزءاً من قصائده مستقبلاً من الصورة التقليدية وخاصة عند صياغة صورة المرأة وتكوين جسدها في قصائده، ومن ذلك قوله تصوير جمال المرأة

أيـا قمـراً تبسّـم عـن أقـاح ويـا غَصُـنا يميـلَ مـع الريـاح[٦٣]

فقد رسم صورة لجمال المرأة تقوم على الصورة التشبيهية التقليدية فشبّه جمال وجهها بجمال البدر، وصورة أسنانها عند التبسّم بصورة بياض نبات الأقحوان كما شبه طولها بغصن طويل تميله الرياح، وهذه صورة عامة تقليدية في مفرداتها لكنها تحمل فرادة في تشكيل الجزئيات. فتعاضد جزيئات القصيدة يشكل صورة جديدة تعتمد مزج اللون بالحركة وتصبغ الصورة بصبغة خاصة تنتمي إلى ديك الجن.

ويرسم صورة خاصة بمحبوبته ورد فيقول :

وتمايَلَتْ فضحكتَ من أردافها عجبـاً ولكنـي بكيـت لخصـرها

تَسقيك كأسَ مُدامةٍ من كفّها وردّيـةٍ ومُدامـةَ مـن ثغرهـا[٦٤]

يرسم صورة تعبيرية لضخامة الأرداف وتمايلها على عادة الشعر الجاهلي في تصوير الأرداف بالضخامة، ويؤكد تحول الخصر على عادتهم أيضاً. ثم يرسم صورة تعبيرية أخرى تفرق بين الخمَرة والرضاب أو جمال الفم. فعذوبة فم المرأة يُقرن بلذة الخمَرة وهذه صورة تقليدية أيضاً.

ويصف ساقي الخمرة فيشكل طوله في صورة تقليدية تشبهيه، يشبه فيها طوله بالغصن المياس يقول :

غادِ المُدام بحثّ الكأس والطاس من كفّ ذي هَيَفٍ كالغصن ميّاس[٦٥]

ويرسم صورة تشبيهية للممدوح يقول :

وإذا شئتَ أنْ ترى الموتَ في صو رةِ ليـث، فـي لِبْـدَتَي رِئبَـالِ

فالقَـهُ غيـرَ أنّمـا لِبـدَتاه أبـيضٌ صـارمٌ وأسـمرُ عـالِ

تلـق ليثـاً قـد قلّصـت شـفتاه فيُـرى ضـاحكاً لِعُـبْسِ الصّـيالِ[٦٦]

وتمتاز هذه الصورة التشبيهية في قدرة الشاعر على المزج والتركيب وتحريك المشهد ليخرج صورة تشبه الممدوح بالموت في قوته واقتداره، لكن هذا الموت يجسّد في صورة أسد يتداخل مع أسد آخر مستعبراً لبدتيه ويحرّك الشاعر الصورة ليشبه لبدتيه بالسيف الصقيل والرمح. وتتمازج الصورة البشرية في عنفوانها مع الأسد برمز القوة عند العرب، وتنطلق الصورة لتستعير جانباً من الأسد وهو الكثير عند العرب الأنياب الذي يشكل خلفية ممحوة لصورة إنحسار الشفتين لدى الممدوح ليبدو ضاحكاً في ساعة عبوس المعركة واشتدادها، مما يوحي بشجاعة الممدوح واقتداره.

إن الصورة التي شكلت شجاعة الممدوح وأبرزتها تمتاح جزئياتها من الصورة التقليدية فالممدوح يُحدث الموت، وهو يشبه الأسد، وهو يمتلك قوة تتجسد في السيف والرمح، وتتقلص شفتاه كالضاحك الهازئ بالمعركة. لكن طريقة تشكيل الصورة وتفعيلها لتبني النص الشعري تبدو خاصة بديك الجن، وهذا واضح في طريقة صياغة الصورة التجسيدية (للموت) الممدوح المعتمدة على فعل الأسد وتصاعد هذه الصورة بشكل متنامٍ يوحّد بين العناصر التشكيلية للصورة (الموت، الممدوح، الأسد) ويخرجها إخراجاً يختلف عن صورة عنترة الجاهلي وهو يصارع أهوال المعركة مثلاً.

ومن الصور الشعرية التي تبدو جزئياتها تقليدية قول الشاعر :

دِعصٌ يُقِلُّ قضيبَ بانٍ فوقه — شمسُ النّهار تُقِلُّ ليلاً مظلما (٦٧)

صورة لامرأة ذات ردف ضخم، وجسد طويل نحيف فوقه يشبه قضيب النبات يعلوه وجه يشبه شمس النهار في بياضه وإشعاعه يعلوه شعر أسود يشبه الليل في إظلامه وشدة سواده، تذكرنا جزئيات الصورة بصور الجاهليين للمرأة، فقد شبهت المرأة تشبيهات الديك، لكن طريقة صياغة الصورة وتشكيلها تتماز بأسلوب التشكيل الذي يكون من الجزئيات صورة متكاملة تنمو بشكل منطقي متسلسل يعتمد بناءً هندسياً يبدأ من الأسفل إلى الأعلى، بشكل معماري هرمي. فالدعص يعلوه بقية الجسد، والجسد يعلوه الوجه والوجه يعلوه الشعر الفاحم والصورة تلتقط الجمال الأنثوي وفق فلسفة الشاعر الخاصة، فتبدأ بالجزء السفلي ثم العلوي، وربما عكست طريقة عمارة الصورة تركيز بؤرة النظر إلى المرأة من حيث هي تجسيد جمالي فني، أو تجسيد جمالي فني يتمحور حول لذاذته.

ومن الصور التقليدية غزله بامرأة يقول فيها :

ومعدولةٍ مهما أمالتِ إزارَها — فغصنٌ وأما قدُّها فقضيبُ

لها القمرُ الساري شقيقٌ وإنها — لتطلُعُ أحياناً له فيغيبُ (٦٨)

صورة تقليدية تبرز مفاتن المرأة الجسدية فالمرأة معتدلة القامة مستقيمة وهي تشبه الغصن استقامة وطولاً، أما جسدها الطويل فغصن طريّ يشبه قضيباً نباتياً طرياً،

وهي كذلك تشبه القمر الساري في بهائها وجمال طلعتها، لكنها تتميز عنه، أنها أكثر جمالاً وإشراقاً منه فإن طلعت غطت في إشراقها وجمالها إشراق الشمس وجماله.

ومن الأبيات التي اعتمدت في تكوين جزئياتها على صور تقليدية قول الشاعر :

لما نَظَرتِ إليَّ عن حَدَقِ المَهَا ... وبَسمتِ عن مُتَفَتّحِ النُّوّارِ

وعقدتِ بين قضيبِ بانٍ أهيفٍ ... وكثيبِ رملٍ عُقدَةَ الزُّنّارِ

عفّرتَ خدّي في الثرى لك طائعاً ... وعَزَمْتُ فيكِ على دُخُولِ النارِ(٦٩)

يكّون الشاعر صورة المرأة من مجموعة من جزئيات الصورة التقليدية. فالعيون تشبه عيون المها (البقرة الوحشية) والأسنان تشبه الزهر الأبيض المتفتح، والجسم يشبه في طوله وهيئته قضيب البان الطويل الرفيع، أما الأرداف فتشبه كثيباً من الرّمل ضخامة لكن منحوتته اللغوية تتجاوز تلك الجزئيات لتشكل له دافعاً يحفزه إلى تعفير الخد بالتراب والسجود بين قدمي المرأة المكوّنة، بل تجاوز ذلك إلى امتلاك عزيمة اقتراف أمر يؤدي به إلى النار. فهل تتجاوز الصورة في فاعليتها المدلولات التقليدية لصورة المرأة النمطية التقليدية ؟ وما الدافع الذي جعل ابن الأثير يقول " وهذه الأبيات لا تجد لها في الحس شريكاً ولأن يسمى قائلها شحروراً أولى من أن يسمى ديكاً "(٧٠).

إن طريقة تشكيل الصورة وأسلوب صياغتها يمنحها شحنات دلالية تجعلها تؤثر في نفس ناحتها ومتلقيها على حدّ سواء، فالمرأة المراد نحت صورتها نصرانية وذلك تجديد في الخطاب بحد ذاته، واللفظة المصورة تقتنص لحظة يمتزج فيها المكان بالزمان وتقصدها ذات الشاعر، فقد نظرت المرأة إلى الشاعر فذُهل أمام عينيها فعبّر عن الذهول بما يكتنز في عقله من موروث عربي فصور العيون بعيون المهاة على عادة السابقين وكذلك فعل حين صور جمال ابتسامتها وما افترّت عنه من أسنان بالنوّار المتفتح.

فكان محور الصورة ومحرّكها هو (النظرة). أما في الجزء الثاني من الصورة فقد كان مركز الصورة فيه وسط الجسد الفاصل بين الأرداف المشبهة بكثب الرمل في ضخامته في الأسفل وبقية الجسد في الأعلى المشبه بقضيب بان أهيف.

وهذان المحوران المركزيان في الصورة يضيفان بُعداً دلالياً نفسيّاً يجعل الشاعر يخّر بين يدي المرأة عند شعوره بعجز الصورة بمكوناتها التقليدية عن تفريغ شحناته النفسيّة، فتجاوز الصورة التقليدية، وامتاح من صورة حسيّة حركيّة تمزج الحس بالموروث الديني توصل الشاعر إلى مرحلة من الصوفية تتخطى حدود اللغة العادية لتدخل بواطن العشق الذكوري للأنثى وما تعفير الخد، والطاعة ودخول النار إلا مفردات مشحونة بدلالات دينية يبدّل الشاعر دلالاتها ويطوّعها لتعبر عن صوفية العشق الذي يكنّه الذكر للأُنثى المكتملة. فالشاعر بارع في اقتناص المشاهد، ورسم صورها، وصبغها بألوانه النفسيّة الخاصة.

ب- الصّور الحسيّة، ويمكن تقسيمها إلى :

١- الصّورة اللونية : إلى جانب استفادة الحمصي من جزئيات الصورة التقليدية في بناء نصه وتفعيل صورته الشعرية، فقد تميّز بكثرة اتكائه على الصور الحسيّة في إضاءة معانيه ورسم صوره، وبناء قصيدته وكانت ظاهرة تلوين الصورة قد برزت في شعر ديك الجن بشكل صارخ ومن ذلك قوله في الخمرة :

عروسٌ تبدّت في قميصٍ معصفرٍ　　　وفي كلّةٍ صفراءَ ذاتِ جبائرِ

أتتنا بها الدّايات في يوم عرسها　　　تُزَفُّ إلينا من خدود المعاصرِ (٧١)

صورة حسيّة يشكّلها الشاعر معتمداً على مزج الألوان لأن الشعر " يستخدم أدوات الرسم ما دام الاثنان يقومان على التصوير والتقديم الحسي للأشياء، ولذلك لا بد من معاينة لدور اللون في الشعر بوجه خاص، ولا يعني هذا تسلط الضوء على اللون دون ربطه بسياق النص الشعري لأن السياق يمكن أن يحدّد وظيفة اللون وفاعليته "(٧٢). ويبدو اللون الأصفر طاغياً في البيت الأول، واللون الأحمر في البيت الثاني وهذه الألوان تصطبغ بها الصورة الكلّية لوعاء الخمرة الذي يتشكل من خلال صورة تشبيهية حيث يشبه الوعاء بالعروس التي ترتدي قميصاً أصفر، والخليل أصفر، تحمل في موكب مهيب تزّفها الدايات عروساً، ثم تصطبغ باللون الأحمر الآتي من أجمل مكان في الوجه وهي الخدود الحمراء، هذه الصورة اللونية المكّونة من اللونين الأصفر والأحمر تمتد داخل جزء من شعر الحمصي الخمري، لتلوّنه وتزركشه وتخلطه باللون

الأبيض أحياناً، يقول ديك الجن :

كأنهــا حـين صُـفّقتْ ذهـبٌ　　　مُكَلّلٌ باللُّجَيْنِ والدّرِّ

قـدْ ولَـدَتْ أمُهـا الخـواتِ لهـا　　　فواقعَ مِنْ صُفْرٍ ومِنْ حُمْرِ (٧٣)

الألوان تتمازج وتختلط مشكّلة الصورة اللّونية، فالحمرة المصفاة تشبه في لونها الذّهب الأصفر الممزوج بلون الفضة الأبيض والجوهر اللامع. وهذا التمازج اللوني تتوالد منه المثيلات في اللون التي تمزج الأصفر بالأحمر، مشهد يتشكل من عدة ألوان يخلب الحسّ البصري ويتكون في ظلاله، ويزجي الصورة في ثوب مزركش يوصل المعنى مَتلبِّساً بالألوان الزاهية الفاقعة، ومن الصور المغموسة باللون الأصفر ، قوله :

صَفراء أو قَلّ ما أصْـفَرَّت فأنـت تـرى　　　ذوباً من الدّر رصّوا فوقه صدفاً(٧٤)

صورة لونيّة يشكلها الشاعر للخمرة في ثنايا تصويره التشكيلي للديك الذي بنى نصاً شعرياً متكاملاً في وصفه، وقد مزج ذلك الوصف بوصف الخمرة ومن ذلك هذه

الصورة التي تمزج اللّون الأصفر باللّون الذهبي المزركش بالصدف بلونه الأبيض الجميل. ولعل ديك الجن كان يدرك أهمية اللون وقيمته من خلال سياقه وعلاقته بالكلمات المجاورة (فاستخدام الكلمات الدالة على الألوان لا تنصبّ العناية فيها على الكلمة في ذاتها معزولة عن السياق العام للنص يفقدها كثيراً من عطائها الناتج عن مجاورتها غيرها من الكلمات)(٧٥).

ومن الصور اللونية التي تمزج اللون الأصفر بالأحمر في وصفها للخمرة قول الشاعر :

فقام تكاد الكأس تحرق كفّه ... من الشمس أو من وجنتيه استعَارها

ظَللنا بأيدينا نَتعتع روحَها ... فتأخذ من أقدامنا الراحُ ثارَها

موردَةَ من كف ظبي كأنما ... تناولها من خدّه فأدارها(٧٦)

صورة تستفيد من اللون في صياغتها وتشكيلها لكنها تستفيد من الحس البصري الآخر ومن الحس الحركي ومن أشياء معنوية أخرى، وتصطبغ بالحمرة ولا تلغي لون أشعة الشمس في صفائها وصفرتها من المشهد المشكل للصورة. فالكأس تكاد تحرق الكف لأن الخمرة المسكوبة فيها مستعارة من الشمس أو من خدي الساقية الحمراء، هذه الصورة يعيد تشكيلها مؤكداً على طغيان الحسن اللوني عليها.

فالخمرة مورّدة في لونها وكأنها أخذت من خد الساقية ثم أدارها فهي حمراء لكن هذا التمازج اللوني، يلحقه تمازج روحي بين الحمرة والشاعر، فالشاعر يشكل للخمرة صورة تجسيدية فيجعلها روحاً مبثوثة بالكؤوس والسقاة يستلون تلك الروح ويدخلونها بشكل قسري إلى أجسادهم، فتنتشر تلك الروح في أوردة الجسد وشرايينه حتى تصل تلك الروح ونضارتها إلى الأقدام فتمسّها بنارها. لفظ نتعتع للصورة شيئاً من الغرابة والشعور بالدهشة والايحاء بالحركة والنمو والانتشار ومن الصور اللونية الأخرى :

في خدّه خَالَ كأنَّ ... أتاملاً صبغته عَمْدا

خَنِثٌ كأن الله ألـ ... بَسَه قشورَ الدّر جلدا(٧٧)

فصورة الخال الذي يزين خدّ مصبوغ بشكل متعمد وفي العادة فإن الخال مصبوغ باللون الأسود. ذلك جانب من الصورة اللونية، أما الجانب الآخر فالخد الذي ألبسه الفتى الملون باللون الدّري اللامع، فجمال الفتى الآسر يَعَبّر عنه الشاعر بصور حسيّة لونيّة تبرز لون الخال في الوجه ولون الجلد الأبيض اللامع والصورة تنبني على التضاد اللوني المتكون من تباين اللونين الأبيض والأسود وفي تصويره للشيب يقول :

نباتٌ في الرؤوس له بياضٌ ... ولكنْ في القلوب له سوادُ(٧٨)

يرسم صورة أخرى لونيّة تبرز المتضادات، فالشيب الأبيض المتشكل بصورة النبات النامي وسط هضاب الرؤوس يشعّ باللّون الأبيض، لكن أثره النفسي في قيعان القلوب يصطبغ باللون الأسود، ومع أن تصوير الشيب وبيان لونه الأبيض وأثره السلبي في القلوب أمر تقليدي لكن عمارة الصورة على أساس حسّي لوني يميّز صورة ديك الجن، كما أن استغلال اللونين المتضادين بهذا الشكل التقابلي يزيد الصورة تميزاً، ويمنحها قدرة إضافية على التعبير على المعنى التقليدي المُرتكز على النظرة المأساوية للشيب.

ومن صوره اللونيّة المحببة للون الأبيض قوله :

خيارُ لونٍ قد أتى　　　أبيضْ ترى منه العَجَبْ

يحكي سبائكَ فضّةٍ　　　فيها شذورٌ من ذهبْ[٧٩]

يلخص البيتان الألوان المحببة لديك الجن، وهو اللون الأبيض الذي يرى فيه العجب لكن هذا اللون حين يدخل ساحة الصورة التشبيهيّة ويمتزج بالمشبه به يزداد وهجاً ولمعاناً فيبدو بياضه لامعاً لمعان الفضة الممزوج بسبائك ذهبيّة، ومع أن الصورة تعكس جانباً فيزيائياً ومشهداً لونياً ثابتاً تمنحه شذرات الذهب بعض بريقها، غير أنّه يضيء جانباً من جوانب نفس ديك الجن الحمصي الذي يتعلّق بلون كؤوس الخمرة الفضيّة ولون الحَمرة الممزوج بالماء ليصبح ذهبيًا. وقد تكرّر المزيج اللوني مُعَّبراً عنه في صور لونية في بنائه لجوانب متعددة من قصائده الخمريّة، وتدخّل اللون الفضي اللامع في تكوين صورة لون بشرة المرأة ومن ذلك، فهو يقول في وصف ثديين ناهدين :

وذات رُمَّانتيْن في طبقٍ　　　مِنْ فِضّةٍ فُصِّصَا بِفِصَّيْنِ[٨٠]

ومع أن الصورة تركز على الحسّ البصري وعلى تشبيه الثديين بالرّمانتين لكنه تشبيه يمتزج فيه الحسّ البصري بين الشكل واللون، فالشكل الكروي يصطبغ باللّون الأحمر القادم من الرمانتين ويكون اللون الأبيض خلفيّة فاقعة تبرز جمال الثديين وبشرة المرأة البيضاء، ويزيد تفصيل الصورة والإمعان في تشكيلها الفضاء اللوني لها، ويندغم اللون بالشكل ثانية في تكوين صورة الثديين من خلال تفاصيل المشبه به ليصبحا جوهرتين من حجرين كريمين وضعا متقاربين من بعضهما وراءَهما خلفية فضيّة جميلة.

وقد تدخّلت هذه الصورة الحسيّة المنبثقة من اللون في تشكيل العديد من أبنيّة القصائد لدى ديك الجن، ومن ذلك قصيدته التي يبرز اللون في كل بيت ليسهم في تشكيل المشهد الكلي المرسوم بالشكل واللون وإيقاع الألفاظ، وتحوّلات الدلالة والمعنى، يقول ديك الجن :

وأحْمَرَ مَذْبَحٍ وقَراً وَزورٍ　　　هَمُوس زيارةِ القِرنِ الهَمُوسِ

وأبْيَضَ ما اطْمَأنَّ مــن الــذّنابي | إلى الحَاذَيْنِ كالقصب اللبيسِ
وأسْوَدَ لهــذّمَ السَّــيْرين جَــوْنٍ | وأزْرَقَ منْسَرٍ أقنى نَهُوسِ
وأصْــفرَ قِمَّــةٍ وحَجَــاج عَــيْنٍ | فتحسبهُ تَكَحَّلَ مِنْ وُرُوسِ
إذا بُعِثَــت سَــمِعتَ لهــا زُهَــاءً | وَجَهْوَرَةً كَجَهْوَرَةِ القُسوسِ
كأنَّ على القَــرَا ديبــاجَ وَشْــيٍ | تَكشَّفَ عن غُلالَةِ خَنْدَرِيسِ
كـــأن جآجِئـــاَ منهـــا وَهامـــاَ | أعَارَتها النّفوس يدا عَرُوُس[٨١]

إن التراث الشعري الذي يصور الفرس واسع في الشعر العربي وفرس امــرىء القيس وعنترة أشهر من أن يشار إليهما، لكن تشكيلهما للفرس كان تشكيلاً وظيفياً يختلــف اختلافاً كبيراً عن تشكيل ديك الجن، فرسمه للفرس ذو بُعد فني جمــالي يلــتقط الصــورة الكليّة للمشهد ثم يبدأ برسم خطوطها ومزج ألوانها وتحتها لغــة إيقاعيــة تطــرب الأذن والقلب إلى جانب ما تبرزه من جمال لوني يأسر العين ويمتّع النفس.

ديك الجن رسام باللغة، يلّون لوحته بالأصباغ المتعــددة، فــاللون الأحمــر هــو البارز، لكن الأبيض المزركش بالفضة لا يغيب عن المشهد، ويبرزه اللون الأســود فــي تضاده مع البياض، ويزداد جماله حين يخالطه اللون الأزرق.

علي أن اللون الأصفر حاضر في اللوحة المتكونة للفرس، فهــو كهــل لعينهــا وصبغة ظل تبرز جمال الحاجبين، أما ظهرها فطرز بلون الديباج الذي تعلوه طبقة قشرية ذهبيّة مشربة بالحمرة كالخمرة الخندريس، أما هذا التشكيل اللوني الرائع فيرتبط بالزينــة البشرية للعروس التي جلّتها مزينتها في يوم عرسها.

إن المشهد الذي تكونه الصورة الفنيّة، وتطغى على بنائه يؤكد أن شعر ديك الجن صور فنيّة في مجموعه، ومع أنني هنا أريد إبراز الجانب اللوني للصورة، ولكن ذلــك لا ينفي أن جانباً حسيّاً أخر برز في القصيدة أضاف جمالية بارزة فيها وهو جانــب الإيقــاع الموسيقي الهامس ويبدو أنّ اختيار حرف المدّ يليه حرف السين ليشــكل قافيــة القصــيدة وبعض الكلمات الداخلة في تشكيل الأبيات قد أضفى على الأبيات حسّــاً جماليــاً أضــاف للوحة الفنيّة المصبوغة الألوان موسيقى هامسة قصدها ديك الجن وعبر عنها في المطلــع في بداية الشطر الثاني حين قال(هَمُوس زيارة) تلك الكلمة التي تطرب الأذن والقلب معاً بموسيقاها ودلالتها المعنوية ومن هنا فإن ديك الجن استطاع أن يعــي جماليــات اللــون ودلالاتها، لأن الشاعر (يحول الألوان لتكوّن دلالات أعمق من الــدلالات الحرفيــة..... فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط وإنما يتعدّى ذلك إلــى مستوى الدلالة أيضاً)[٨٢].

٢- الصورة البصرية :

ومن الصور الحسيّة التي تستند إلى الحس البصري (الصور البصـرية) قـول الشاعر :

للورْدِ حُسنٌ وإشراقٌ إذا نَظَرتَ إليه عَيْنُ محبٍ هاجه الطَّربُ

خاف الملالَ إذا دامت إقامتَه فصار يظهرُ حيناً ثم يحتجبُ(٨٣)

يصور الديك قلة لبث الورد ويجسّم صورة الورد في ظهوره وإشـراقه وشـكله الجميل وقدرتَه على إحداث الهزّة في نفوس المحبين ثم اختفائه بصورة الإنسـان الزائـر الذي يخشى الملل والإملال من طول الإقامة، فهو يظهر لمدةٍ قصيرة زائراً ثـم يحتجـب عن الأعين انطلاقاً من المثل العربي القائل " زرغبا تزدد حباً " والصورة التـي يشـكلها الشاعر تعتمد على حاسة البصر وتسرب في ظلاله، لكنها تخفي في داخلها قدرة شـعريّة نفادَه على اختراق حجب الإحساس البصري وتحوير الصورة للتعبير عن علاقة المحـب بالورد وأثر الزيارة المتقطعة وقدرتها على إحداث الهزة في نفس المـزور وأثرهـا فـي إحداث الطرب في نفسه، كما ترتد الصورة في بنائها المعنوي لتتناص في بيئتها العميقـة الباطنية مع المثل المشهور السابق فتمتصه الصورة، وتعيد هضـمه وإخراجـه بصـورة حسيّة معبّرة. استعارة غريبة رائعة جعلت من الورد إنساناً رقيقاً خفيف الظل، يكـره أن يكون ثقيلاً، فلا يجعل إقامته دائمة مملولة، بل يزور غباً فيزداد حب الناس له (٨٤).

ومن الصور التي تنخرط في ظلال الصور البصريّة الصورة المتمثلة في قـول ديك الجن.

كِلانا غُصُنٌ شَطّبُ فذا بالٍ وذا رَطّبُ

إذا ما هاجت الرّيحُ ومال المرِطَ والإتبُ

أبانت منه ما طابا ومنّي ما بَرَى الحبّ

ضُلُوعٌ مالها روحٌ ولا يسكنها القلبُ(٨٥)

فهو في الأبيات يشكل صورة للمحب والمحبوبة تجعل حاسة البصر أداة لتشكليها إذ يرسم صورة تشبيهية مشتركة لكليهما فهما يشبهان الغصن الطويل الحسن الخلق شكلاً لكنهما يفترقان من حيث المنظر فالأول متهالك بالٍ أما الآخر فغض رطب جميل. تفضح الريح نحول جسد المحب، وتميط عنه اللثام فيبدو صورة جسد متهالك، هيكل عظمـي لا

روح فيه ولا قلب، يرى الحبُ ذلك الجسد، وأبلاه. وتفضح الريح جمال جسد المحبـوب " تهيج الريح فينزاح الثوب الجميل عن بعض الجسد، ويبدو الطيّب منـه. صـورة تعتمـد الحس البصري فتبرز هيئة الجسدين، وتعبر عن الولع الشديد الذي يربط المحب بمحبوبته وتستغل حركة الطبيعة اليوميّة في تكوين المعنى بأداة الصورة الفنية.

ومن الأبيات التي يرسم من خلالها شدة هزاله ونحافته وتعتمـد علـى الحاسـة المتخيلة بصرياً، قوله :

أَلستَ ترى الضَّنَى لم يُبْقِ مني   سوى شَبَحٍ يطيرّ بكلّ ريحِ[٨٦]

فالصورة على الرغم من ظلال الخيال العقلي التي تتشكل في ثنايا لكنهـا تجعـل الرؤية البصرية أساساً لها، فالضنى المذيب للجسد بفعل أثره في نفس الشاعر يأكل الجسد ولا يبقي منه سوى صورة تكاد لا ترى، وتتحول إلى صورة شبح تتقاذفـه الـريح أنـى شاءت. فهو يجسد الضنى بالاعتماد على أثر بمادة مذيبة تقهر الجسد وتلغي وجوده، أمـا المتبقي فيتحول إلى صورة أسطورة متخيلة تعتمد فـي إدراكهـا علـى العقـل وحدسـه البصري.

صورة لونية للخمرة :

وحمراءَ قبل المزج صفراءَ بعده   بَدَتْ بين ثوبَي نرجسٍ وشقائقِ

حَكَتْ وجنة المعشوق صِرْفاَ فسلّطوا   عليها مِزاجاَ فاكتست لونَ عاشقِ[٨٧]

يكوّن صورة لونيّة للخمرة قبل المزج وبعده فهي حمراء قبل المـزج وصـفراء بعده تتبدّى بين لوحتين لونيتين من زهر، النرجس الأبيض وشقائق النعمان الحمراء هـذه الصورة في تبدّلها اللوني تشبه وجه المعشوق صافياً عذباً ثم تبدّله بعد ذلك إلى لون أصفر لتعرّضه لحالة نفسيّة مزاجيّة تصنع ذلك التحوّل.

وعلى الرغم من أن الصورة تتشكل في ظلال الألوان وتحوّلاتها، وتركز علـى الجانب الحسّي، غير أنها تحمل دلالات معنوية، وتقتنص لحظة إنسـانية يتعـرّض لهـا العاشق، فهو معشوق فرح حين يتواصل مع محبية وهو عاشق كالح اللون مصفر الوجـه عندما يَهجره محبّوه وقد أحسن الشاعر استغلال لعبة الألوان في إبراز الحسّ الإنساني في الصورة، والتعبير عن الحالة النفسيّة التي تطرأ على العاشق في حالتين : حالة التواصـل مع المحب، وحالة الهجر.

ومن الصور التي تعتمد الحسّ البصري في تشكيلها أيضاً ما يعبّر عنه الشـاعر في قوله:

كأنّما البيتَ بريحانه   ثوبٌ من السُّندسِ مشقوقَ[٨٨]

فالبيت بجماله الأخاذ وما يحويه من ريحانه يشبه ثوباً من الحرير الجميل الأخاذ وقد شُقَّ. هذه الصورة التشبيهية المدركة بالبصر، المعتمد عليه تستر في داخلها كوامن بشربه عميقة. ذلك أن المشبه به وهي صورة كاملة لثوب حريري مشقوق تشي بفعل وقع عليه فشقّه لهدف ما، ربما حاجة حسيّة وعلى الرغم من أن طرفي الصورة يوحيان بالقيمة البصرية الفيزيائية للصورة وجمالياتها، لكن ذلك لا يبعد الشك عنها لأن المشبه صورة حَيَّة لبيت مملوء بالحياة والريحان، أما المشبه به فصورة لثوب جامد انتهك وشُق لأمر ما. فهل تختفي صورة ورد القتيلة خلف الستارة.

ومن الصور في الإطار الحسّي للبصر قوله في امرأة يتغزل بها :

ومُمَشّقِ الحركاتِ تحسبُ نصَفه — لولا التّمنطقُ مائلاً عن نصفهِ

يَسعى إليَّ بكأسه فكأنمّا — يَسْعى إليَّ بدُرَّةٍ في كفّهِ(٨٩)

فصورة المرأة الساقية بحركاتها الرشيقة وربمّا بحركاتها المتهتكة في انحناءاتها تجعل ترى امرأة من نصفين كل نصف بميل باتجاه، لكن الذي يعيد إليك الصورة المنطقية لجسدها هو ما يشد وسطها من نطاق يفصل نصفيها بصرياً ويشدّهما إلى بعضهما. تلك الهيئة للمرأة تتشكل ضمن الحركة ليقتنص الشاعر صورة أخرى للكأس الذي تحمله الساقية أثناء حركتها باتجاه الشاعر، وتبدو صورة الكأس مشبهة بدرّة تحملها الكف لتوصلها إليه.

ومن الصور التي يرسمها لطريقة تشكل الهلال قوله :

وكذاك الهلالَ أولَ ما يبـ — ـدو نحيلا في دقّةِ الخلخالِ

ثمَّ يزداد ضوءُهُ فتراه — قمراً في السَّماءِ غيرَ هلالِ(٩٠)

فطريقة التبدلات التي تحصل للهلال يصورها بصرياً فالهلال في بداية تكوينه ضئيلاً يشبه في تحوله دقة الخلال من حيث الرقّة واللون والشكل المقوّس، أما حديثه عن إزدياد الضوء وتحول الهلال ليصبح قمراً فكلام عادي يستفيد من التصوير البصري في إزجائه. والصورة تقليدية في معناها، أما طريقة تشكيل المعنى فتعتمد على التصوير البصري.

ومن الصور البصرية التي استعان فيها في بناء قصيدته في وصف الديك والخمرة ما تبرزه الأبيات التالية :

كأن قافاً أديرَتْ فوق وَجْنتهِ — واختَطّ كاتبُها من فَوْقها ألفا

فقلتَ من بعدما شاهدتَ هيئتَهُ — حَسبي بذَا عِوَضاً من خمرتي وكفَا

فاستلّ راحاً كبيضٍ، وافقت حَجَناً — خِلالنا، أو كنارٍ صادفت سَعَفَاً

فكان من ضوئها إذ قام مُصْطحباً وضَوءِ وَجْنَتِه ما عمّنا وكَفى[٩١]

يصور الشاعر شكل ما فوق وجنه الديك بشكل كتب مستديرة ثم خُط فوق هذه القاف المكتوبة ألفاً، وكلاهما لامع. فهو يستخدم شكل كتابة حروف مادة لصورته تستفزّ البصر وتدعوه للتدقيق في العلاقة بين المشبه والمشبّه به، ولعل في هذا التصوير ما ينبيء عن أصالة الشاعر الفنان، (أصالة مبدعة مؤثرة فمن جاء بعده من الشعراء الذين عُرفوا بالإجادة.... ومن يدرس أبيات ديك الجن في وصف الديك يستطيع أن يرد مدرسة الصورة الشعرية التي اشتهر بها كل من: ابن الرومي وابن المعتز إلى أستاذه الأول ديك الجن)[٩٢] ثم يصور الخمرة فيشبهها بالسيف الذي استلّ في شدة صفائه ولمعانه وقد خرج من جرابه الذي أصابه شيءٌ من الأعوجاج، ولعل الشاعر أدرك أن المشبّه به لم يفِ بالغرض ويشفي الغليل، فوضع معادلاً آخر له وهو صورة النار المشتعلة في سعف النخيل في شدة صفائها وسطوعها، ليجعلها مشبهاً به للمشبه وهو الخمرة.

ثم يعتمد الشاعر على الصورة اللامعة القادمة من ضوء النار ليجعلها تتمازج مع ضوء وجنة (الديك / الساقي) وتملأ على المكان بالبشر والفرح والسرور.

٣- الصورة الشميّة :

ولا يكتفي الشاعر بالاعتماد على الصور اللونية والبصرية بل يستعين بصور شميّة ومن ذلك ما يعبر عنه في قوله واصفاً الخمرة :

فَتَنفَسَتْ في البَيْتِ إذ مُزِجَـتْ بالماءِ واستَلّت سَنَا اللَّهَبِ

كتَـنفُّس الرَّيحـانِ خالطَـهُ من وردِ جُورٍ ناضرُ الشُّعَبِ[٩٣]

يستعير الشاعر جزءاً من الخلق وهو التنفس ويسبغها على الخمرة، لكن التنفس عطر فواح يملأ المكان عند امتزاج الخمرة بالماء، هذه الصورة في اشعاعاتها الشميّة تتحول إلى صورة لونية تستل قطرت الخمرة سيفاً من سنا اللهب في الصفاء واللون، وتمزج الصورة الحركة باللون والشمّ لتنتج صورة شميّة (مشبه به، وهي صورة الريحان وهو يتنفس ناشراً عطره الفواحة ممتزجاً بلون الورد الجوري الناضر ورائحته الزكيّة. والصورة الموحية بالرائحة تتشكل في ظلال الاستعارة التجسيمية والتشبيه، لتظفي على الخمرة (المشبه، والريحان (المشبه به)) غلافاً من الحياة والنمو والانتشار والحيويّة.

ومن الأبيات التي تتشكل فيها الصورة تعتمد حس الشم قول الشاعر :

وقهـوةٍ كوكبُهـا يُزْهِـرُ ينفحُ منها المسكُ والعنبرُ[٩٤]

فالخمرة القهوة بصفائها ونقائها المشبه بالكوكب في اللامع يفوح رائحتها منها، يقول الشاعر :

وشرابٌ كطيب نشرك يُلقي فوق أيدي السقاةِ نوراً كنورك[٩٥]

فالشراب الرائق في رائحته يشبه في طيب الرائحة الزكيّة المنبعثة من المرأة المحبوبة، ذلك الطيب يفوح عندما تصب الكؤوس وتتشكل في أيدي السقاة نوراً وجمالاً يشبه جمال المرأة المحبوبة.

ومن الصور الحسيّة التي تعتمد الذوق قول الشاعر في وصف رضاب المرأة.

وإذا ضَحِكن ضحكنَ عن بَرَدٍ عَذْبِ الرُضَابِ كأنَّه ثلجُ[٩٦]

فهو يرسم صورة جميلة لمبسمهنّ وبروز الأسنان المشبهة بالبرد في عذوبتها ونصاعة بياضها، كما يشكل صورة ذوقية لرضاب المرأة العذب المذاق والطعم ويشبهه في عذوبته بالثلج ببرودته وعذوبة طعمه عند العطشان / المرشوف.

غطت الصور الحسيّة مساحة واسعة من فضاء النص الشعري لدى ديك الجن الحمصي، وتدخلت الألوان والأشكال والمشمومات في تكوين الصورة الحسيّة وطغى على الأصباغ التي شكلت صورة اللونية ألوان الحمرة الأصفر والأحمر والذهبي، وفاحت رائحة الخمرة والطبيعة الحمصيّة لتعطر بعض الصور، وتأثرت الصور البصرية بالبيئة المحيطة، لكنها لم تغفل موروث الصورة عند تصوير جمال المرأة وخاصة تكوّر الأرداف وضخامتها، وطول القدّ ورشاقته واختفى وراء الصورة اللونية الحمراء خاصّة صورة الدماء المراقة لورد وجاءت مكنونة في خلفيّة الصورة وبنيتها الداخلية.

ج- الصورة التناصيّة، ويمكن تقسيمها إلى :

١- الصورة الدينية :

ولم يكتف (ديك الجن) بالصور الحسيّة، إذ شكل جزءاً من صوره بالاعتماد على الموروث الذي سبقه، سواء أكان ذلك الموروث آتياً من مدلولات الآيات الكريمة أو القصص الشعبي، أو حوادث التاريخ أو أخبار العرب وصعاليكهم. ولقد جاءت تلك الصور التناصيّة في ثنايا القصيدة لتشكل ومضة تضيء المضمون الفكري الذي كان الشاعر يريد توصيله أو تصويره والتمتع بالصورة المتكونة من خلال لغة القصيدة. ومن الأبيات التي تشكلت في ظلال القصص القرآني، ما ورد في قوله راسماً صورة لمتباك :

قميصُك والدّموعُ تجولُ فيه وقلبُك ليسَ بالقلبِ الكئيبِ

شبيهُ قميص يوسُفَ حين جاؤوا على لبَاتهِ بدمٍ كذوبِ

دموعُ العاشقين إذا توالت بظَهْرِ الغَيْبِ ألسنَةَ القلوبِ[٩٧]

فالصورة تشكل العاشق المتظاهر باللوعة والأسى وهو يخفي حقيقته غير التي يبديها، فالدموع الظاهرة في العيون لا ترافقها كآبة في القلب، ولإضاءة الصورة وإبراز

وهجها الفنّي يستعير من التراث الديني صورة قميص النبي يوسف عليه السلام الذي اصطبغ بدم كذب بعد أن ادّعى إخوانه أن الذئب أكله، كرمز يفضح كل المتظاهرين بغير حقيقتهم، قال تعالي "وجاءوا على قميصه بدم كذب ..."(٩٨) والدليل على صدق العاطفة بيّن واضح ذلك أنّ دموع العاشقين دليل على ما في قلوبهم.

واتكأ كذلك في بناء صورة أخرى على قصة النساء اللاتي قطعن أيديهن في سورة يوسف، قال تعالى " فلما رأينه أكبرنه وقطّعن أيديهن وقلن حاشا لله ...."(٩٩) ويبرز ذلك في قوله :

دعوا مُقْلتي تبكي لفقد حبيبها ليطفىء برد الدَّمع حَر لهيبها

بمن لو رأته القاطعات أكفّها لما رضيت إلا بقطع قلوبها(١٠٠)

فالشاعر يصور الدّمع ماءً بارده تطفىء نار الشوق إلى المحبوب الذي فتقده ديك الجن وربما كان يعني زوجه ورد التي قتلها، ويشكل صورة المحبوب الخارقة الجمال الذي يستجرّ الدمع لشدة جماله بأنه يتجاوز في أثرة في النفوس ما أحدثه جمال سيدنا يوسف في النساء اللاتي شاهدنه فقطعن أيديهن، فجمال محبوبة الديك تتجاوز الأيدي إلى إمكانيّة قطع القلوب واستئصالها انبهاراً بالجمال، وتأثراً للفقد.

وقد تشرّب النص القرآني في تشكيل بعض صوره، ومن ذلك ما يبرز في قول الشاعر:

فتراهُمُ صَرْعَى وقد صَعَقَتْهمُ بكؤوسها في عدَّة الأموات(١٠١)

فقد رسم صورة تمتص الآية الكريمة " وترى القوم فيها صرعى كأنّهم أعجاز نخل خاوية "(١٠٢) تلك الصورة تجسّد مشهداً من مشاهد نتائج معاقرة الخمرة، وما يتبعها من سكر ثم نوم، وفي هذه الصورة نضج الخمرة وسيلة الصعق بديلة لريح صرصر، أما أداة الصّعق فهي الكؤوس، والشاربون هم المصعوقون الصرعى.

٢- الصورة القصصية الشعبية :

ويشكل صورة تحدث في النفس الدّهشة تصوّر خفقان القلب واضطرابه وهي تتناص مع تراث الغزل العذري، ومن هنا " فإن الحمصي استطاع أن يعتمد على معاني السابقين ويحسّنها "(١٠٣) ويبرز ذلك في قوله :

ولي كَبِدٌ حَرَّى ونفسٌ كأنها بكفّ عدوٍّ ما يريد سَرَاحَها

كأنّ على قلبي قطاةَ تذكّرتْ على ظمأ وِرْداً فهزّت جَنَاحَها(١٠٤)

يكوّن صورة فنيّة تجسّد القلق الذي ينتاب نفس المرء، وما ينتج عنه من اضطراب وخفقان في القلب، ويعتمد في رسم صورة هذه اللحظة الزمنيّة على صورة

تشبيهية، تتعدد فيها وجوه المشبه به فهي تشبه حالة من وقع في قبضة عدوٍّ لا يطلق سراح من يأسرهم فالمأسور قلبه قلق مضطرب خائف أما المشبه به الآخر فهو صورة أشدُّ وضوحاً وهي حالة قطاة تذكرت في لحظة اشتداد العطش الماء فحركت جناحها بشدة واهتزاز، تتهالك في الوصول إلى الماء مسرعة، وصورة القطاة تستوعب وتحور بشكل امتصاصي نص مجنون ليلى في قوله :

كأنَّ القلب ليلة قيل يُغدى بليلى العامريّة أو يراح

قطاة غرّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح(١٠٥)

ومن الصور التي تتشكل متأثرة ببعض الشخصيات الجاهلية أو أخبارهم ما يعبر عنه الشاعر في حديثة عن غزارة الدموع وحرقة القلب في قوله :

حمائمُ وُرْقَ في حِمى وَرَقٍ خضْرِ لها مُقَلٌ تَجْرِي الدُّموعَ ولا تجري

تكَلّفنَ إسعادَ الحَزين إذا بُكى وإنْ كنَّ لا يدرين كيف جوى الصدر

لها حُرَقٌ لو أنَّ خنساءَ أعْوَلَت بهنَّ لأدَّت حَقّ صخر إلى صخر(١٠٦)

يستغلّ الصورة التعبيرية للحمائم وصوتها ولونها والصورة التجسيمية لها أيضاً في التعبير عن الحزن الشديد وما يصاحب الحزّن من دموع، ويصور طبيعة العلاقة بين الحزين الباكي وصوت الحمائم، فهي تسعد الباكي في شجوها وهديلها دون أن يكون صدرها مليئاً بالحزن. هذه الحمائم بتعدد زوايا الصورة المتشكلة لها تدخل في صورة تعبيرية إحدى أطرافها الخنساء الشاعرة الجاهلية الرمز العربي للبكاء والعويل، فالحمائم في حرقتها وشدّة تأثيرها في الباكين لو أن رمز البكاء (الخنساء) سمعتها لبكت بكاء على أخيها صخر يبكي له الصخر الصلد، فالصورة تمتاح من التراث في تفعيل تأثيرها وأبانته، كما تتساوق مع البديع والإيقاع في تشكيل بنيّة النص وتجذير مضامينه ودلالاته وتكوين معانيه، فايحاءات الجناس غير التام في ورق ورَق، والطباق السلبي في تجري ولا تجري وكذلك التضاد بين إسعاد وبكى. والجناس بين صخر وصخر، والتورية في كلمة صخر الثانية، أسهمت جميعها مع الصورة والإيقاع الشعري الداخلي والخارجي في إبراز جمالية المعنى. (فحمائم وحمى) أضفت على الشطر الأول إيقاعاً متميزاً، وكان للطباق تَجري ولا تجري أثرٌ واضحٌ في إعطاء المعنى وأداته الصورة دوراً بارزاً في تشكيل الصورة الكليّة في أجزائها المتعددة "فالحمصي يعمد إلى موسقة بعض أبياته بضروب من الجرس وألوان الإيقاع والتجنيس الذي هو بدوره ظاهرة موسيقية شعرية، وهو في تجنيسه وطباقه صانع بارع يسوق إليك زخرفته في غير تَعَشّقٍ أو إسفاف، بل في ثوب من الكلمات الناعمة المترفة ذوات الجرس الرطيب والإيقاع المنغّم"(١٠٧) فمحور

المعنى الذي تريد الصورة تشكيله فنيّاً وإيصاله معنوياً هو أنٍ شجو الحمائم ذات أثر فاعل في إحداث البكاء عند متلقيه، وهذا محور عمل الطباق بين تَجري ولا تجريِ، وكان للفعلين المضارعين (تكلفن، ولا يدرين) أثر مفصلي آخر في تزويق الصورة وتكوينها، فشجو الحمائم مبهم يُحدث الأثر ويثير الحزن دون أن يكون مؤثراً في صدر من يطلقه.

ومن الصور التي تعتني بالألوان وظلالها التراثية في رسم شكل الديك الذي يقرنه الشاعر بالخمرة، ما يبرزه قوله :

أما ترى رَاهبَ الأسحارِ قد هتفا   وحثّ تغريدَهُ لمَّا علا الشّعَفَا

أوفى بَصبْغِ أبي قابُوسَ مَفْرِقَهُ   كَدُرَّةِ التّاجِ لمَّا عُولِيَتْ شَرفا[١٠٨]

فالديك يشبه راهب الأسحار في هتافه الديني، وهو كذلك حين يعلو الجبل، فيزداد صوته سحراً ونداوة واتصالا بالحسّ الديني المذكر بالقيام في السحر للصلاة.

والديك كذلك يتشكل في صورة تشبيهية تستعير اللون وسيلة لصبغها لكن هذا اللون يمتاح دلالته من علاقة النعمان بن المنذر في ارتفاعها فوق الرأس، وتشي صورة أعلى رأس الديك بالرفعة والعلو بارتباطه بملك عربي يشار إليه على أنه ملك العرب.

ومن الصور التي تتناص بشكل تصادمي مع الشعراء القدامى ما يبرزه قول الشاعر :

وخوضُ ليلٍ تهابُ الجنُّ لَجّتَه   وينطوي جيشَها عن جيشه اللجِبِ

ما الشّنفَرى وسُليكٌ في مُغيبَّةٍ   إلا رضيعا لِبَانٍ في حمَىً أشِبِ[١٠٩]

فديك الجن في تصويره لليل يجسمه ببحر غامض واسع يُخاض لجته، فهو لهوله تهابه الجن، التي لا تخاف، بل هي التي تصنع الخوف.

وللمبالغة في إبراز هول ذلك الليل بصورة الشاعر بامتلاكه جيشاً يتغلب في اقتداره على جيوش الجن، ووسط هذا الليل الهائل الخوف الذي يخافه الخوف نفسه، تبرز صورة ديك الجن، متحدياً رموز الشجاعة، وزعماء ركاب الأهوال وهم زعماء الصعاليك ومنهم الشنفرى وسليك، فهما يشبهان الفتيين اللذين ما زالا في مرحلة الرضاعة والتعليم مما أنا فيه، فالشاعر يتشرب رمزيّة الصعاليك وشخصياتهم ليشكل صورة متميزة لذاته، لكن هذا الامتصاص لرمزيتهم يتصادم مع طبيعة النظرة التقليدية للشاعرين الشنفرى وسليك، وتلك التصادميّة تفعل المعنى بالاعتماد على الصورة، وتصعّد من قيمة هذا التناص مع الموروث الثقافي للصعاليك.

من شاءَ تشبيهَ الشّقائقِ فليقُلْ   كنساءِ قتلى قد خَرَجْنَ صوائحا

ألبسْنَ أثوابَ الدّماء شناعةً   ونشرنَ شَعْراً ثم قُمْنَ نوائحا[١١٠]

يرسم صورة تمتلىء بالدّهشة والغرابة يوجّه فيها غيره إلى اختيار نمط معين من الصورة القادرة على تجسيد شقائق النعمان بحمرتها وما يوجد داخل زهرتها من بتلات سود، هذه الصورة تؤكد على اللون لكنها تمتلىء بالحركة والحسّ المأساوي.

فهي تأخذ اللون لتصبغ به الصورة بالحمرة والسواد لكنها لا تغفل الأصول التراثية لشقائق النعمان. فصورة الشقائق وقد ملأت المكان تشبه صورة نساء ثكلى خرجن من محراب القتل يرتدين لباساً مصطبغاً بالدّم ويعلو صوتهن المكان، مما يضفي على المكان الإحساس بالفضاعة والشناعة. ويزيد هذه الصورة في حركتها ولونها وإشعاعاتها المعنوية شناعة وحسّاً مأساوياً، نفس هؤلاء النساء لشعورهن السوداء التي يتخللها البياض أحياناً، وذلك في سياق النواح على المقتول.

تتميز هذه الصورة بقدرتها على تعدّد الإيحاءات، فهي تمتاح من التراث الإنساني الذي يبرز دور المرأة في نشر الحسّ المأساوي على المكان الذي يُندب فيه المقتول ويبكى عليه.

كما تمتاح هذه الصورة من التراث العربي الجاهلي، ومن الحكايات المروية حول شقائق النعمان..... حكاية الشقائق مع النعمان بن ماء السماء، أو غيرها في الموروث الحكائي[١١١].

كما تمتاح من تكوين الشاعر النفسي وباتجاهين فمن جهة تبرز الصورة التي تمزّق خياله وتلاحقه، وهي صورة ورد التي اصطبغت ثيابها بالدم وهي تصيح وتنفش شعرها الأسود، وتنشر على المكان الحس بالمأساة وشناعة الفعل الذي اقترفه، لذلك تتقافز كلمات مثل(شاء ثكلى) و (شناعة) و (نوائحا) و (صوائحا) لتشكل بإشعاعاتها الصورة وتصبغها بألوان تخترق ما يخزنه الشاعر في مكبوتات نفسه وعقله الباطني.....
أما الجهة الأخرى فإن الشاعر تملأ نفسه صور موكب اللطم الشيعي مأتم الحسين بن علي أو غيره ممن استشهدوا من أعيان آل البيت، فشقائق االنعمان عادة تملأ المكان وتلونه بالحمرة المشربة بشيء من السواد، وربما تمازجت ألوان المكان بتلك الألوان. فيضاف إلى ذلك كثرة شقائق النعمان وامتدادها عبر المكان مما يوحي بصورة مواكب اللطم الشيعية المختزنة في العقل الباطني للشاعر والشعر يعكس تلك المكبونات في لغته وصوره.

ومن الصور التي تمتص خبراً نقدياً يتصل بسكينة بنت الحسين يقول ديك الجن الحمصي :

يا شوقَ إلْفَينِ حال البَيْنُ بينهما فعاقباه على التّوديعِ فاعتنقا[١١٢]

فهو يشكل صورة لاليفين يتدخل البين بصورته المعنوية مجسّداً يحاول التفريق بين الصاحبين أو العاشقين، فيما رسا شكلاً فنياً من أشكال عقابه فيعتنقان لحظة الوداع،

بدل من يطاوعاه فيفترقان. هذه الصورة تتشرب الخبر النقدي المبثوث في المصادر القديمة الذي يلخص حكم سكينة بنت الحسين النقدي لمن أنشدها شعراً فقالت وفي رثائه لورد يختم قصيدته بالقول :

فيه قولتها : والخبر هو أنها " عابت الأحوص في قوله " :

من عاشقين تراسلا وتواعد — ليلاً إذا نَجَمُ الثّريّا حلّقا

باتا بأنعم ليلةٍ وألّذها — حتى إذا وضحَ الصباحُ تفرّقا(١١٣)

وقالت " كان الأولى أن يقول " تعانقا " بدل " تفرّقا ".

يقول : قَتَلْتَها سَفَهاً وجهلاً — وتبكيها بكاءً لبسَ يُجدْي

كَصَيّاد الطّيور له انتحابٌ — عليها وهوَ يذبحُها بَجَد(١١٤))

يبني الشاعر قصيدته في رثاء (ورد) على إظهار الألم والحرقة والندم على قتلها، فيلوم نفسه، ويحاور حبيبته المغدورة نادماً. ويلخص الأمر في نهاية القصيدة راداً على من يلومه على البكاء، فيصور هذه الحالة في صورة تقتنص المشبه به من التراث القصصي الشعبي ومن قصة العصافير التي اصطادها الصائد في يوم بارد، وهمَّ بذبحها فدمعت عيناه من شدة البرد وهو يمارس ذبح العصافير، فقال عصفور لأخيه : إن الصياد حزين علينا، فهو يبكي لأننا نموت. فقال العصفور الآخر مجيباً لا تنظر إلى دمع عينيه بل أنظر إلى فعل يديه " فالشاعر يشكل صورته متكئاً على هذه القصة ويبدو تناصه مع الحكاية مفيداً في بناء صورته وتشكيلها بطريقة تسهم في تكوين المعنى الشعري في القصيدة كلها. وتبدو الصورة بطرفيها المشبه : وهو صورة الديك وقال في كلاب الصيد وجوارحه يقتل محبوبته ورد سفهاً وطيشاً وبكاؤه غير المجدي عليها. يشبه صورة الصياد الذي تدمع عيناه وهو يذبح العصافير بشفرة سكينه الحادّه.

وغَضْنفاً ينتظمْنَ الأرض نظماً — تنثّرُ فيه حبّاتَ النفوسِ

لها في كل معركةٍ ضجاجٌ — وداهيةٍ كداهيةِ البسوسِ

وسِربُ حُبارياتِ فوق جَلْسٍ — أشبَّهُ بمشيخةِ جُلوسِ(١١٥)

٢- الصورة المركبة :

وقد استخدم الشاعر في تكوين معانية وبناء قصائده نماذج أخرى من الصور الشعريّة، اعتمدت على الصور المركبة البسيطة أو المكونة لمجموعة صور تتعاضد لتكون مشهداً متكاملاً ومن الصور المركبة البسيطة قول الشاعر في وصف الخمرة :

لها لونُ عقيانٍ، وطعمُ قَرَنفَلِ — ونفحةُ مسكٍ واتّقادُ فتيلِ(١١٦)

يضفي على الخمرة عدة صفات تمزج اللون بالطعم بالرائحة والصفاء، وتعرض تلك الصفات عن طريق الصورة التشبيهية المعطوفة على بعضها، فالخمرة تشبه العقيان في لونه الأحمر، وهي تشبه القرنفل في طعمه، وتشبه المسك في رائحته الزكيّة، كما تشبه الفتيل في توهجها واتقادها، ومع أن الصورة ليست مركبة بالمعنى الاصطلاحي للصورة المركبة لكنها تقوم على ربط سلسلة من الصور بأداة حرف عطف، لتكوين صورة كليّة تتمازج فيها هذه الصور، وتوحي بالمراد التي تبغيه هذه الصور جمالياً ومعنوياً.

ومن أمثلة هذا النمط من الصور المركبة البسيطة قول الشاعر في حديثة عن الخمرة والديك :

فقامَ مُلْتَحفاً، كالبدر مطّلعاً والظبي ملتفتاً والغصنِ منعطفاً(١١٧)

فصورة (الساقي / الساقية) وقد قام ملتحفاً ثوباً أو قطعة قماش تشبه الثوب يلتحفها، وهو على هذه الهيئة تعدد صفاته الجمالية، أما أداة التعبير عن هذا التعدد فالصور التشبيهية، فهو يشبه البدر جمالاً وضياءً عند طلعته، وهو يشبه الغراب الجميل في تلفته وجمال عينيه، ويشبه الغصن الغض في تعطفه ولين جسده ونعومته ورقّته، والشاعر يستخدم هذه الصور المتعددة ويشدها بحرف العطف لتتمازج بعضها إلى بعض وتشكل الشكل الكلي المركبّ للصورة.

٣- الصورة الكلية الممتدة :

وهذه الصور المتعاطفة تُعدّ شكلاً من أشكال الصورة التي اعتمدها ديك الجن في بناء نصه الشعري إلى جانب الصور التي أسلفت الحديث عنها وكوّن العديد من صوره بمزج مجموعة من الصور وصهرها في بوتقة الصورة الكليّة وإلغاء الحدود الفاصلة بين المشبه والمشبه به، واستعان بالصور التشبيهية والتعبيرية والاستعارية التجسيمية أو التجسيدية. ومن الأبيات التي برز فيها هذا النمط قوله في وصف فتاتي الخمر :

وفتانٍ زواهرٍ هنَّ بالشّـ ـس من الشمس بالقلائد أحكى

يَتبسَّمْنَ قائماتٍ صفوفاً فإذا ما ركعن قهقهن ضحكا

قلتَ خَذها وعاطِنّيها سُلافاً ذهباً في الزّجاج يُسْبَكُ سَبْكا (١١٨)

يرسم الشاعر لوّحة كليّة يستخدم فيها أشكالاً متعددة من الصور بعضها الحسّي الذي يعتمد على الصورة البصرية أو السمعيّة أو اللونية، وبعضها يعتمد على الحركة الممزوجة بالصوت، وتتداخل الصور وتكاد تُلغى الحدود الفاصلة بين الحسّ والحركة والمعنى. وينطق تداخل الجمل وتداخل الصور بالإيقاع وتتناغم العناصر المكوّنة للنص في تشكيل اللوحة الأم لتكوينها فنياً. ففتاتي الخمرة تبرز جميلة بلونها الزهري الفاقع

الجميل وتحاكي الشمس صفاء لون أشعتها الذهبيّة، لكن فتاتي وصفائها تكاد تفوق الشمس، أما اصطفاف الفتاتين فيتداخل في صورته مع صورة القلائد من حيث الشكل واللون يدخل الشاعر الشمس بالشمس والفتاتين بالقلائد ويعيد تشكيلها فنيّاً بطريقة تكاد تلغي التواصل بين مكوّنات الصورة؛ ثم يجسّم للفتاتين صورة معبّرة تستوعب حالتين من حالتها، فهي تكون قائمة وتكون منحنيّة لتسكب ما فيها في الكؤوس. هاتان الحالتان يسبغ عليهما الشاعر صفات بشريّة تعبّر عن حالتين الحالة الأولى تعتمد على التجسيم أداة للصورة. فالفتاتان وهن قائمات مصطفات يتحوّلن إلى صورة الإناث القائمات وهن يتبسمن، أما الحالة الثانية، فإن صورة إنحناء القناني يشكلها الشاعر بصورة تحمل شيئاً من الغرابة والدّهشة، فالانحناء ركوع، لكن الركوع خاص بالصلاة عند المسلمين، أما ما يقوله المصلي فأدعية تكاد لا تسمع، لكن هذه القناني المبتسمات أثناء القيام، يتحول ابتسامهن قهقهة وهن ركوع. صورة تنقل الواقع الحسي الصوتي لاندفاع الشراب من أفواه القناني بشكل مدهش والصورة تبدو موجبّة دالّة على التناص مع الظاهرة الدينية الخاصة بالصلاة التي تقف مناقضة للخمرة وأدواتها، لكن الشاعر يلغي معنى الركوع ويمتص معناه ويحوله ليكون بديلا لانحناء القناني أثناء انسكاب الخمرة منها. هذه الصورة تخلط الأشياء ببعضها وتصهرها لتحولها لغة البيت الثالث إلى خمر يتساقاه الأحبة، قيمته قيمة الذّهب، ولونه لون الذهب اللامع الذي يسبك داخل زجاجة شفافة نقية سبكاً فيزداد لمعاناً.

هذا النمط من الصور يستخدمه الشاعر ليشكل لوحاته الفنيّة بطريقة ينتقل " بالصورة الفنيّة من مرحلة التعبير المفرد الذي تعتمد فيه على الاستقلال بنفسها في التعبير، بما تحمله من دلالات إلى مرحلة التعبير المشترك الذي تكون فيه جزءاً يسيرا من لوحة فنيّة أُمّ لا تنفصل عنها. بل تعبر منفردة بنفسها بما تحمله من دلالات وتوظف هذا التعبير في الوقت نفسه ليأخذ مكانه ضمن أبعاد اللوحة الكليّة الأم "(١١٩).

ومن الأمثلة الأخرى على الصورة اللوحة صورة مجلس الخمرة وقد نزل المطر على الأرض يقول الشاعر :

غراءُ جاءت وأطرافَ الثرى يَبَسٌ لكنها انصرفت والنّورُ منغمسُ

تسري وللريح في حافاتها زجلٌ يريك ذهنَكَ أن الرّزقَ ينبجسُ

في مأتم للحيا ما أنهلّ عارضه إلا وفيه لأبكارِ الثّرى عُرُسُ(١٢٠)

يصور الشاعر لوحة متكاملة للحظة زمنيّة تستوعب جغرافيا المكان، وفلسفة الحياة، وتشي بمكنونات النفس المستورة في بواطنها، وتستخدم صوراً تتعاضد في تشكيل لوحة فنيّة كليّة (أم). أما أجزاء هذه اللوحة فسحابة غرّاء ماطرة، تصادف ثرى يبست أطرافه فتسقيه، ثم تنصرف وقد تفتّح المكان نواراً وانغمست أجزاؤه بالجمال، تلك السحابة

يرافقها الريح الراقص المغني وتصحبه فرق الزَجلِ الشعبي تزفه بألحانها الشجيّة، أما أنت أيها المشاهد فأطلق لذهنك العنان كما أطلقته لنفسك لترى أن الرزق يشقّ الأرض ويبرز مُسَبّباً عن تلك السحابة الغراء، هذه الصور التعبيرية بجمالها الآسر القادر على اندهاش المتلقي، يستدعي (المأتم) مفردة وصورة ذهنيّة ذات إشعاعات دلاليّة ترتبط بثقافة الشاعر وحالته النفسيّة التي تكنّ شيئاً من الحزن في داخلها تخرج بعض زفراته في لحظات الفرح وتشكيلاته الفنيّة. فالغيث المنهمر بفعله المفرح المبكي يستدعي صورة المرأة البكر وهي تزف عروساً، لكن هذه العروس البكر ليست أبنة للبشر بل ابنة للتراب. زهرة أو زهرات يزفها الريح والغيث بمأتمه ليوم عرسها. لوحة فنيّة يشكلها الشاعر تندغم فيها الصور المتعددة لتشكل اللوحة الأم، في إيحاءاتها وجمالها الفني.

وثمة نمط مشابه يطوّر الصورة من صورة تشكل لوحة فنيّة، إلى صورة ترسم مشهداً مكتملاً واسعاً يستوعب القصيدة كلّها ويجعلها متجاذبة متلاحمة متحدّة عضوية، وهذا النمط من الصور الممتدة (المشهد) من أمثلتها، الصورة المشهد التي تستوعب وصف الديك [١٢١] ومشهد الفتاة النصرانية ومشهد النساء الحاجات اللواتي أفسدت على الحجاج حجتهم[١٢٢]ومشهد التشابه في الشكل بين الساقي والساقية [١٢٣]، ومنه أيضاً المشهد المكتمل الذي يرسمه ديك الجن الحمصي لمجلس شراب في ليلة ربيعية، يقول فيه :

وَلَيْلَةٍ باتَ طَلّ الغَيثِ يَنْسُجها	حتى إذا كَمُلَتْ أَضحى يَدُ بَجُها
يَبكي عليها بُكاءَ الصَبِّ فارقَةَ	إلفٌ، ويُضحِكها طَوْراً ويُبْهِجُها
إذا يضاحكُ فيها الوردُ نرجسها	باهى زكيَّ خُزاماها بَنَفْسَجُها
فقلتَ فيها لساقينا وفي يده	كأسٌ كشعلةِ نارٍ باتَ يُوهِجُها
لا تمزُجَنّها بغيرِ الماءِ منك فإنْ	تَبخَلْ يَداكَ فَدَمعي سَوفَ يَمزجُها
أقلَّ مابيَ من حُبِيّكَ أنَّ يَدي	إذا سَمَتْ نَحْوَ قَلْبي كادَ يُنضجُها[١٢٤]

يقتنص الشاعر وقتاً متقطعاً من زمنه ليرسم عبر لوحة ذات أبعاد جغرافيه اجتماعية نفسيّة، ويتمازج الزمان والمكان في تكوين تلك اللوحة في زوايا نظر المشهد ثلاثي الأبعاد : المكان والزمان في تمازجهما، ثم الإنسان واجتماع الأصحاب في إطار (الزمكان)، فالصباغ والتلوين النفسي لتمازج الإنسان (بالزمكان). ويتولّد هذا المشهد في رحم الصورة وامتداداتها.

تتوالد الصورة الأولى في ثياب التجسيد، فالليلة رقّت وازّينت فغدت ثوباً ينسج من خيوط الطل الخفيف ورذاذه، وعندما اكتملت خيوط النسيج وعملت فاعلية الزمن

والمكان على إنجازها تحوّلت خيوط الغيث إلى تلوين الثوب وصبغه ليصبح حلّة مزّينة يرتديها الزمن في تبدلاته المكانية.

ذاك الثوب المنسوج يتآلف مع (الزمكان) نفسياً وتتشكل العلاقة بينهما في إطار العشق الإنساني، وتتداخل فاعلية الصورة لتولّد بعداً إنسانياً تشخيصياً وتجعل من قطرات الماء المشكل للثوب بكاء عاشقٍ فارقة إلفه، لكن هذه القطرات التي تلبست الزمن والمكان تنزاح من الحقيقة المجسّدة إلى الخيال، لتصبح بكاء مرّه، وأنامل تدغدغ المحبوب فتضحكه مرة أخرى، وفي حالي البكاء والضحك وتضادهما، تنطلق الصورة لتمنح المعنى قدرة على تجاوز اللغة العادية إلى اللغة الشعرية القادرة على الإدهاش.

وتتصاعد الصورة مستخدمة أداة التشخيص في إكمال رسم المشهد فتحوّل النبات الجميل بأزهاره إلى كائنات بشرية تضحك داخل الثوب المنسوج، وضمن لحظة اللقاء العشقي، وتتعاضد الصورة اللونية وانعكاساتها، والصورة الشميّة وانتشارها لتسهم في بناء المشهد وتصاعده.

وتتقابل اللوحة الأولى للمشهد مع لوحة ثانية يقتنصها الشاعر ضمن سياق (الزمكان) تتحول فيها اليد المشكلة للصورة لتأكيد البعد الإنساني وفعله فيمزج حركة يد الساقي وهو يحمل كأساً من الشراب بصورة بصرية تبدو فيها تلك الكأس شعلة مضيئة من نار تتدخل يد الساقي في منحها الطاقة والتوهج. وليصبح الساقي الأداة الفاعلة في تحريك اللوحة فهو المطالب باستخدام الماء في تلوين الخمرة (الشرب)، وتنكسر اللوحة عندما تتدخل يدّ أخرى لتسهم في تحويل المشهد نحو لون آخر من الماء وهو الدمع وتطغى هذه اليد لتحوّل المشهد نحو صورة حركية ذات ظلال نفسيّة تمازجها صورة لمسيّة أخرى تنقل المشهد من (الزمكان) وتحشره في الذات الإنسانية وفي القلب المتوهج المحترق الذي يتحول إلى فرن قادرٍ على انضاج اليد الجديدة، ومع هذا الإنكسار في المشهد تبقى اللوحتان في تضادهما وحركتهما وفاعلية الصورة في تشكيلهما، تؤكدان أن ديك الجن شاعر يقتنص المشهد ويحاول رسم لوحته. واستخدام الصورة أداة فاعلة في بناء نصه ضمن إمكانات عصره، وربما تتجاوز عصره أحياناً.

الهوامش

١- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،مطبعة البالي الحلبي ط١ ١٩٦٥،ج٣ص١٣٢

٢- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة الكليات الأزهرية،القاهرة ، ١٩٧٨، ط٣، ص٦٥.

٣- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط٢، ص ٣٦٥.

٤- موسوعة برنستون للشعر، الصورة الفنيّة، ترجمة نايف العجلوني، وآخرون، مجلة الثقافة الأجنبية، ص ٢٢ ، ٢٣.

٥- أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين، ص ٢١.

٦- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢. ص٥ .

٧- محمود،زكي نجيب ،فلسفة وفن ،الأنجلو المصرية ١٩٦٣ص٣٦٩

٨- مورجان ،تشارلس،الكاتب وعالمه ،تحقيق شكري عياد سجل العرب القاهرة ١٩٦٣ص٥٢

٩- ويليك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت١٩٨٧، ص ١٩٤.

١٠- موسوعة برنستون للشعر، الصورة الفنيّة، ص ٢٤.

١١- Eliot(ts)th use of poetry and the use of criticsm pp119 نقلا عن الرباعي ،عبد القادر ،الصورة الفنية في النقد الشعري،دراسة في النظرية والتطبيق ،مكتبة الكتاني ، اربد ،الأردن، ط٢ ،١٩٩٥،ص٨٧

١٢- ويليك، دينية، نظرية الأدب، ص ١٩٥.

١٣- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١، ص.

١٤- مجلة أقلام، حوار مع احسان عباس، بغداد، ١٩٨٦، العدد ٦، ص ١٣٤.

١٥- خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد،ط١، ١٩٧٩، ص ١٧٣.

١٦- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص ١٠٤.

١٧- موسوعة برنستون للشعر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص ٢٢ + ٢٣.

١٨- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد، ص ٦٩.

١٩- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة – بيروت، ١٩٦٦، ص ١٣٣.

٢٠- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص ١٩٤.

٢١- القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت ع ٢٧٩، ٢٠٠٢، ص ٣٠٦.

٢٢- أبو زيد ،نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ،المركز الثقافي ،ط٤،١٩٩٦،ص٢٦،٢٢
٢٣- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص ١٩٤.
٢٤- غزوان، عناد، المعادل الموضوعي، مصطلحاً نقدياً، مجلة الأقلام وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد، عدد٤، ١٩٨٤، ص ٣٦،٣٥
٢٥- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر ،انظر ص ١٢٨,١٢٩
٢٦- عباس إحسان، فن الشعر، ص ٢٦٠.
٢٧- ويليك، رينية، نظرية الأدب، ص ١٩٤.
٢٨- درابسة، محمود، ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، ٢٠٠٣، ص ٤٦.
٢٩- أبو العدوس،يوسف فاعلية الاستعارة، ، ص ١٥١.
٣٠- عبد الرحمن نصرت،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٦.
٣١- البطل،علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ١٤.
٣٢- الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص ٢٥.
٣٣- ويليك، رينية، نظرية الأدب، ص ٢١١ – ٢١٢. وانظر : الرباعي، عبد القادر، الصورة في شعر أبي تمام، ص ١٧٧.
٣٤- بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي،ترجمة د.عبد الحليم النجار ،دار المعارف بمصر ،ج٢، ص ٧٧.
٣٥- الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦ه)، الأغاني،شرح سمير جابر، دار الفكر ، بيروت، ج١٤، ص ٥٣
٣٦- العمدة، ص ١٥٦.
٣٧- ابن خلكان ،أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر(٦٨١ه)وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،تحقيق د.إحسان عباس دار صادر بيروت،،١٩٧٠ص٢٠١.
٣٨- ابن عساكر،علي بن الحسن بن هبة الله بن عبدالله الشافعي (٥٧١ه)، تاريخ مدنية دمشق، دار الفكر بيروت ،دراسة وتحقيق محي الدين عمر بن العمروي،ط١، ١٩٦٦، ج ٣٦، ص ٢٠١.
٣٩- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج ١٤، ص ٥٧.
٤٠- الحجّي، مظهر، ديك الجنّ، دار طلاس، دمشق١٩٨٩، ط١،ص ١٢٧،
٤١- ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ط٢، ٣٢٦.
٤٢- الكيلاني، قمر، ديك الجنّ الحمصي، بطل درامي، دار الفكر العربي، معهد الاتحاد العربي، بيروت، لبنان، ع ٢٦، آذار ١٩٨٢، ص ٢١٦.
٤٣- المصدر نفسه، ص ٢٢١.
٤٤- الحمصي، ديك الجن، (ت ٢٣٦ه)، الدّيوان. جمع وتحقيق مظهر الحجّي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ١٩٧٨، ص ٤٩.
٤٥- المصدر نفسه ص ١٦١.

٤٦- الحجّي، مظهر، ديك الجن الحمصي، ص ١٥٣.
٤٧- الديوان، ص ١١٧.
٤٨- المصدر نفسه، ص ١٢٧.
٤٩- المصدر نفسه، ص ١٦٧.
٥٠- الحجّي، مظهر. ديك الجن الحمصي، ص ٧٥.
٥١- الديوان، ص ٨٩.
٥٢- المصدر نفسه، ص ١٩٣.
٥٣- المصدر نفسه، ص ١٣٤-١٣٥.
٥٤- الحجّي، مظهر. ديك الجن الحمصي، ص ٢٢٩.
٥٥- الديوان، ص ٨٠.
٥٦- المصدر نفسه، ص ١٤٣.
٥٧- لؤلؤة، عبد الواحد (ترجمة) موسوعة المصطلح النقدي. التصور والخيال. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، م٢، ط١، ص ٢٢٤.
٥٨- الحجّي، مظهر. ديك الجن الحمصي، ص ٧٥.
٥٩- ضيف شوقي. العصر العباسي الأول، ص ٣٢٦ وانظر، الحجّي، مظهر، ديك الجن الحمصي، المقدمة.
٦٠- بروكلمان ،كارل ،تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص ٧٧.
٦١- (كشاف الأسلاف، منصور النمري، سفير القصيدة إلى بغداد) صحيفة الخليج، مركز الخليج للدراسات، الإمارات، ٢٠٠٧/٢/٢٤م.
٦٢- كاميل، روبرت، أعلام الأدب العربي المعاصر، ج٢، ص ٧٨٨.
٦٣- الديوان، ص ٨١.
٦٤- المصدر نفسه، ص ١١٥+ ١١٦.
٦٥- المصدر نفسه، ص ١١٩.
٦٦- المصدر نفسه، ص ١٦٢.
٦٧- المصدر نفسه، ص ١٧٥.
٦٨- المصدر نفسه، ص ٤٩.
٦٩- المصدر نفسه، ص ٢١٠.
٧٠- المصدر نفسه الهامش، ص ٢١٠.
٧١- المصدر نفسه، ص ١٠٨.
٧٢- ربابعة ،موسى،تشكيل الخطاب الشعري،دراسات في الشعر الجاهلي،دار جرير ،ط٢،،٢٠٠٦ص٤٦
٧٣- الديوان، ص ١١١.
٧٤- المصدر نفسه، ص ١٣٥.
٧٥- نوفل يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز الشعري- دار المعارف القاهرة.
٧٦- الديوان، ص ١٠٦ - ١٠٧.

٧٧- المصدر نفسه، ص ٨٦ – ٨٧.
٧٨- المصدر نفسه، ص ٨٥.
٧٩- الديوان، ص ٦٧.
٨٠- المصدر نفسه، ص ١٩٣.
٨١- المصدر نفسه، ص ١٢٥-١٢٦.
٨٢- ربابعة، موسى،تشكيل الخطاب الشعري في الشعر الجاهلي،ص٥٢.
٨٣- ديوان ديك الجن الحمصي، ص ٤٢.
٨٤- الحجّي، مظهر، ديك الجن، ص ٢٣٦.
٨٥- ديوان ديك الجن، ص ٤٣.
٨٦- المصدر نفسه ص ٨١.
٨٧- المصدر نفسه ص ٢١٦.
٨٨- المصدر نفسه ص ١٤١.
٨٩- المصدر نفسه ص ١٣٦ - ١٤٠.
٩٠- المصدر نفسه ص ١٦٤.
٩١- المصدر نفسه ص ١٣٥.
٩٢- الشكعة، د. مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين – بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص ٥٩٣.
٩٣- ديوان ديك الجن، ص ٦٤.
٩٤- المصدر نفسه ص ٩٣.
٩٥- المصدر نفسه ص ١٤٦.
٩٦- المصدر نفسه ص ٢٠٤.
٩٧- المصدر نفسه ص ٦٦.
٩٨- سورة يوسف آية ١٨.
٩٩- سورة يوسف آية ٣١.
١٠٠- ديوان ديك الجن ص ٢٠٣.
١٠١- المصدر نفسه ص ٧٤.
١٠٢- سورة : آية :
١٠٣- الشكعة، د. مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص ٥٨٩.
١٠٤- ديوان ديك الجن ص ٧٩.
١٠٥- المصدر نفسه ص ٩٠.
١٠٦- المصدر نفسه ص ١١٠.
١٠٧- الشكعة، د. مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص ٥٩١.
١٠٨- ديوان ديك الجن ص ١٣٣.
١٠٩- المصدر نفسه ص ٦١.
١١٠- المصدر نفسه ص ٧٨.

١١١- الأندلسي :أحمد بن محمد بن عبد ربه (٣٢٨ه)، العقد الفريـد،تحقيق د.عبـد المجيـد الترحيني ،دار الكتب العلمية ،بيروت،ج٣،ص١٢

١١٢- ديوان ديك الجن ص ١٤٢.

١١٣- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الفكر، ج ١٤، ص ١٦٩.

١١٤- ديوان ديك الجن ص ٨٩.

١١٥- المصدر نفسه ص١٢٣

١١٦- ديوان ديك الجن ص ١٦٨.

١١٧- المصدر نفسه ص ١٣٤.

١١٨- المصدر نفسه ص ١٤٥.

١١٩- الحجِّي، مظهر، ديك الجن الحمصي، ص ٢٢٩.

١٢٠- المصدر نفسه ص ١١٧.

١٢١- الحجِّي، مظهر، ديك الجن، ص ١٧٧.

١٢٢- ديوان ديك الجن، ص ٢٠٤.

١٢٣- المصدر نفسه ص ١٩٢.

١٢٤- المصدر نفسه ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

المصادر والمراجع

١-ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة الكليات الأزهرية،القاهرة ، ١٩٧٨، ط٣،

٢-ابن خلكان ،أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر(٦٨١هـ)وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،تحقيق د.إحسان عباس دار صادر بيروت،١٩٧٠

٣-ابن عساكر،علي بن الحسن بن هبة الله بن عبدالله الشافعي (٥٧١هـ)، تاريخ مدنية دمشق، دار الفكر بيروت ،دراسة وتحقيق محي الدين عمر بن العمروي،ط١، ١٩٦٦، ج ٣٦،

٤-أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين،

٥-أبو زيد ،نصر حامد،اشكاليات القراءة وآليات التأويل ،المركز الثقافي ،١٩٩٦

٦-إسماعيل،عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة – بيروت، ١٩٦٦،

٧-اسماعيل،عز الدين ،مداخل لتحليل النص الأدبي ،أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي ،أبو العدوس ،يوسف ،فاعلية الاستعارة ، القاهرة ،١٩٧٧،

٨-الأصفهاني، أبو الفرج (٣٥٦هـ)، الأغاني،شرح سمير جابر، دار الفكر ، بيروت، ج١٤،

٩-الأندلسي :أحمد بن محمد بن عبد ربه (٣٢٨هـ)، العقد الفريد،تحقيق د.عبد المجيد الترجيني ،دار الكتب العلمية ،بيروت،ج٣،

١٠-بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي،ترجمة د.عبد الحليم النجار ،دار المعارف بمصر ،ج٢،

١١-البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١،

١٢-الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،مطبعة البالي الحلبي ط١، ١٩٦٥

١٣-الجرجاني،عبد القاهر، دلائل الإعجاز،تعليق محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي القاهرة ، ط٢،

١٤-الحجّي، مظهر، ديك الجنّ، دار طلاس، دمشق١٩٨٩، ط١،

١٥-الحمصي، ديك الجن، (ت ٢٣٦هـ)، الدِّيوان. جمع وتحقيق مظهر الحجِّي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ١٩٧٨،

١٦-خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد،ط١، ١٩٧٩،

١٧ -درابسة، محمود، ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، ٢٠٠٣،

١٨-الشكعة، د. مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين – بيروت، ط٣، ١٩٧٩،

١٩-ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ط٢،

٢٠-عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢،

٢١-الكيلاني، قمر، ديك الجنّ الحمصي، بطل درامي، دار الفكر العربي، معهد الاتحاد العربي، بيروت، لبنان، ع ٢٦، آذار ١٩٨٢،
٢٢-(كشاف الأسلاف، منصور النمري، سفير القصيدة إلى بغداد) صحيفة الخليج، مركز الخليج للدراسات، الإمارات، ٢٠٠٧/٢/٢٤م.
٢٣-لؤلؤة، عبد الواحد (ترجمة) موسوعة المصطلح النقدي. التصور والخيال. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، م٢، ط١،
٢٤-محمود،زكي نجيب ،فلسفة وفن ،الأنجلو المصرية ١٩٦٣
٢٥-مورجان ،تشارلس،الكاتب وعالمه ،تحقيق شكري عياد سجل العرب القاهرة ١٩٦٣
٢٦- نايف العجلوني ترجمة، موسوعة برنستون للشعر، الصورة الفنيّة، ، وآخرون، مجلة الثقافة الأجنبية،
٢٧-ويليك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت١٩٨٧،
٢٨- Eliot ts th use of poetry and the use of criticsm
نقلا عن الرباعي ، عبد القادر ،الصورة الفنية في النقد الشعري ،دراسة في النظرية والتطبيق ،مكتبة الكتاني ،اربد،الأردن ،ط٢، ١٩٩٥

المجلات

٢٩-غزوان، عناد، المعادل الموضوعي، مصطلحاً نقدياً، مجلة الأقلام وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد، عدد٤، ١٩٨٤،
٣٠-القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت ع ٢٧٩، ٢٠٠٢،
٣١-مجلة أقلام، حوار مع إحسان عباس، بغداد، ١٩٨٦، العدد ٦،